



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CAROLINA SOUZA DE ALMEIDA

INTERVENCIONISMO NA FOTOGRAFIA
AS FRONTEIRAS ENTRE O REAL E A FICÇÃO NA OBRA DE JEFF WALL

Rio de Janeiro

2009

Carolina Souza de Almeida

INTERVENCIONISMO NA FOTOGRAFIA:

as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fatorelli

Rio de Janeiro

2009

A447

Almeida, Carolina Souza de.

Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall / Carolina Souza de Almeida. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

72f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Comunicação, 2009.

Orientador: Antonio Fatorelli.

1. Wall, Jeff, 1946-. 2. Fotografia artística. 3. Fotografia – História. I. Fatorelli, Antonio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 779

Carolina Souza de Almeida

INTERVENCIONISMO NA FOTOGRAFIA:
as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Rio de Janeiro, 7 de julho de 2009.

Prof. Dr. Antonio Fatorelli, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Dante Gastaldoni, ECO/UFRJ

Prof. Leandro Pimentel, ECO/UFRJ

À minha mãe, Suely.

AGRADECIMENTOS

A toda minha família, pelo apoio e carinho em todos os momentos da minha vida.

Ao meu namorado, Guilherme, pelo companheirismo e paciência durante a realização desse trabalho e durante todos os momentos que passamos juntos.

Aos amigos da ECO, pela amizade e parceria durante todo o curso.

À minha irmã, Mariana, ao meu pai, Gutemberg, e aos amigos Leonardo Alves e Vivian Andreozzi, pela paciência e dedicação na revisão desse trabalho.

Ao Antonio Fatorelli, pela ajuda e orientação na realização dessa monografia.

À Victa de Carvalho, pela orientação inicial na elaboração desse trabalho.

Ao Pedro Vasquez, pela ajuda inicial com a bibliografia.

Ao Leandro Pimentel e ao Dante Gastaldoni, por terem se disposto a avaliar e a criticar essa monografia.

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização desse trabalho.

*“The everyday is a special effect.
There’s no special space that is imaginary”*

Jeff Wall

RESUMO

ALMEIDA, Carolina Souza de. **Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall**. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta monografia faz uma análise das chamadas cinematografias do artista Jeff Wall, relacionando-as com questões importantes discutidas ao longo da história da fotografia, com o objetivo de desfazer certos preconceitos que estão vinculados à imagem fotográfica desde a sua criação. Para tal, estabeleceu-se, primeiramente, uma comparação entre os pensamentos acerca da fotografia no século XIX e na contemporaneidade, explicando como a fotografia passou a ser aceita no meio artístico, no qual era antes “rejeitada”. Tal comparação é essencial para a compreensão do trabalho de Wall, que possui, simultaneamente, características clássicas e contemporâneas. Posteriormente, realizou-se a análise das obras do artista. Utilizaram-se como base para essa monografia textos de pensadores como Philippe Dubois, Abigail Solomon-Godeau, Margot Pavan, Fernando Cocchiarale, Beatriz Jaguaribe, Craig Burnett, Michael Fried, Gabriela Weeks, além de entrevistas com o próprio Wall. Com isso, pôde-se observar que esse artista contemporâneo possui uma importância fundamental para a consolidação da fotografia como forma de arte. Seu trabalho intervencionista transita, com naturalidade, entre o real e a ficção, além de aliar harmonicamente características tradicionais e experimentais na mesma obra. A análise levou à compreensão de que, ao dialogar diretamente com a questão do realismo na fotografia, Wall acaba rompendo com as fronteiras entre o real e a ficção de uma maneira anteriormente inimaginável.

Palavras-chave: Wall, Jeff, 1946-; fotografia artística; fotografia – história.

ABSTRACT

ALMEIDA, Carolina Souza de. **Intervencionismo na fotografia: as fronteiras entre o real e a ficção na obra de Jeff Wall**. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

This monograph does an analysis of the so called Jeff Wall's cinematography, relating them with important issues that have been discussed through the history of photography, with the purpose to break some of the prejudice that are attached to the photographic image since its creation. For that, first, it was established a comparison between the taught about photography in the 19th century and in the contemporary age, explaining how photography began to be accepted in the art world, in which was previously "rejected". Such comparison is essential for the understanding of Wall's work, which includes, simultaneously, classic and contemporary characteristics. Then, it was done the analysis of the artist's work. It was used as grounding for this monograph texts of thinkers as Philippe Dubois, Abigail Solomon-Godeau, Margot Pavan, Fernando Cocchiarale, Beatriz Jaguaribe, Craig Burnett, Michael Fried, Gabriela Weeks, and interviews with Jeff Wall himself. With that analysis, it could be observed that this contemporary artist has an essential importance in the consolidation of photography as a form of art. His interventionist work flows naturally between truth and fiction, also allying harmonically traditional and experimental characteristics in the same work of art. The analysis led to the understanding that, dialoguing directly with realism in photography, Wall ends up breaking the limits between truth and fiction in a previously unimaginable way.

Key-words: Wall, Jeff, 1946-; artistic photography; photography – history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1	“Movie Audience” , Jeff Wall, 1979	36
2	“Mimic” , Jeff Wall, 1982	38
3	“The Stumbling Block” , Jeff Wall, 1991	43
4	“Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)” , Jeff Wall, 1992	48
5	Detalhe de “Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)” , Jeff Wall, 1992	48
6	Detalhe de “Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)” , Jeff Wall, 1992	48
7	“A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)” , Jeff Wall, 1993	53
8	“A High Wind in Yeijiri” , Katsushika Hokusai, 1831-1833	53
9	“The Flooded Grave” , Jeff Wall, 1998-2000	56
10	Detalhe de “The Flooded Grave” , Jeff Wall, 1998-2000	56
11	“After ‘Invisible Man’ by Ralph Ellison, the Prologue” , Jeff Wall, 1999-2001	61
12	“A view from an Apartment” , Jeff Wall, 2004-2005	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O REAL NA FOTOGRAFIA	16
2.1	Século XIX	19
2.2	Contemporaneidade	25
3	JEFF WALL	32
3.1	Mimese fotográfica	37
3.2	Montagem digital	42
3.3	Narrativa fotográfica	47
3.4	Referência histórica	52
3.5	Complexo processo de produção	55
3.6	O texto vira imagem	60
3.7	A vida dentro da fotografia	63
4	CONCLUSÃO	68
	REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

Desde sua criação, no século XIX, a fotografia esteve diretamente relacionada à questão do realismo, sendo vista como a representação fiel do mundo, pela maioria dos pensadores e dos próprios fotógrafos da época. A idéia predominante era a da fotografia como “espelho do real”, por mostrar o mundo de forma fidedigna e exata. Esse pensamento se devia basicamente ao fato dela utilizar uma máquina para captar imagens, ao invés de se submeter à ação das mãos do homem, como ocorria com a pintura.

De acordo com esse pensamento, a fotografia não poderia atingir o status de arte por não expressar, de maneira alguma, a subjetividade do artista. Ao contrário da pintura, que era considerada uma “alta” forma de arte, a fotografia deveria se contentar com o título de arte “baixa”. Apesar da insatisfação de alguns fotógrafos e de sua luta para a elevação do status da fotografia, esta estava longe de ser aceita no meio artístico do século XIX.

Essa situação começou a se modificar somente na passagem da era moderna para a contemporânea, quando a fotografia passou a ser incorporada nas obras de arte de diversas maneiras, ganhando, assim, uma importância crescente no cenário artístico mundial. A imagem fotográfica deixou de ser somente um documento que comprova a existência do referente perante a realidade, adquirindo também a possibilidade de expressar sentimentos, sensações e a subjetividade do artista criador.

Essa monografia se propõe a discutir como a intervenção do artista na fotografia modifica as relações entre o real e a ficção na imagem. Mais especificamente, é abordado como as fronteiras entre o real e a ficção são significativamente reduzidas nas chamadas fotografias de arte, tendo como hipótese inicial a premissa de que, em uma

única imagem, elementos realistas e fictícios poderiam conviver de maneira harmônica, sem causar transtorno algum à experiência da obra de arte por parte do espectador.

Como objeto de estudo, foi utilizada a obra de Jeff Wall (1946-), artista contemporâneo de grande importância para a consolidação da fotografia como uma forma de arte. Wall dialoga diretamente com a questão do realismo, ao problematizar as relações convencionais existentes entre o real e a ficção na fotografia. Seus trabalhos mais conhecidos são fotografias montadas meticulosamente a fim de criar situações cotidianas da vida atual. Para tal, ele alia técnicas experimentalistas a recursos e composições tradicionais, intervindo deliberadamente nas imagens criadas.

A análise realizada tem como objetivo a tentativa de quebrar certos preconceitos que envolvem a fotografia, desde sua criação, dentre eles, a crença de que ela não poderia ser uma forma de arte por ser somente um artifício para captar a realidade. No entanto, não se trata aqui de descaracterizar a fotografia como documento do real ou de fazer uma dicotomia entre fotografia de arte e fotojornalismo. Trata-se somente de ampliar as possibilidades de representação da imagem fotográfica, ao assumir a posição de que, em uma mesma imagem, seria possível a convivência harmônica de elementos artísticos e documentais, reais e ficcionais.

Partindo desse pressuposto, foi realizada uma tentativa de desconstrução da fotografia como “espelho do real”, com o objetivo de compreender melhor as relações existentes entre o realismo e a artisticidade na fotografia. Mostrou-se, ao longo do trabalho, que existem inúmeras formas da fotografia transmitir informações e sensações, não sendo restrita ao puro documento do real, como era acreditado no século XIX. Essa crença, aliás, apesar de já ter sido questionada incessantemente no meio artístico e intelectual, principalmente ao longo do século XX, permanece, até hoje, no senso comum. A fotografia ainda é vista exclusivamente como a representação fiel do

referente captado através da câmera. Com a imagem fotográfica, as pessoas conseguem satisfazer sua necessidade de “ver para crer” (DUBOIS, 1993, p.25), sem realmente se importar com a veracidade da cena que observam.

A questão do intervencionismo é extremamente relevante para a área fotográfica, já que percorre toda a história da fotografia, porém, é bastante atual, elevada pelas diversas possibilidades que o *Photoshop* – e outros *softwares* técnicos – trouxe em relação à manipulação de imagens. Vivemos em uma sociedade da imagem. As fotografias influenciam direta e indiretamente na vida da população, o que amplia a questão ao interesse não só de fotógrafos, mas da sociedade em geral.

O trabalho de Jeff Wall foi escolhido como objeto de estudo por possuir características emblemáticas discutidas ao longo da história da fotografia. Além disso, apesar de Wall ser um importante artista contemporâneo, tendo sido eleito um dos dez melhores artistas vivos da atualidade pela renomada revista norte-americana “*ARTnews*”¹ (BURNETT, 2005, p.95), seu trabalho ainda é pouco conhecido no Brasil, havendo uma escassez de bibliografia em língua portuguesa sobre sua vida e obra.

O projeto monográfico foi feito buscando compreender textos de autores que tratam direta ou indiretamente do tema. Através dessa bibliografia de base, foi analisado o trabalho de Jeff Wall, no que concerne às fronteiras entre o real e a ficção em suas obras fotográficas.

Os principais autores cujos textos foram estudados são Philippe Dubois, Abigail Solomon-Godeau, Margot Pavan, Fernando Cocchiarale e Beatriz Jaguaribe. Foi utilizado, como base para a análise das imagens, o livro de Craig Burnett sobre Jeff Wall, aliando-o a outros textos que tratam da obra desse artista, como a tese de mestrado de Gabriela Weeks sobre o “Extra-ordinário” e o livro de Michael Fried,

¹ Edição de dezembro de 1999.

“Why Photography Matters as Art as Never Before”. Além disso, foram utilizadas entrevistas com o próprio Jeff Wall, publicadas em revistas, livros e *sites* da internet, o que possibilitou a inclusão da visão do próprio artista sobre o tema a ser analisado.

É importante ressaltar que esse trabalho não segue nenhuma corrente de pensamento específica sobre a fotografia, pois parte do pressuposto de que diversas correntes, às vezes aparentemente antagônicas, podem dialogar entre si.

Essa monografia foi dividida em dois capítulos para, primeiramente, explicar de maneira mais didática a questão do realismo na fotografia e, no capítulo seguinte, ser feita uma análise mais ampla e reflexiva sobre a obra de Jeff Wall, relacionando-a com as questões tratadas no capítulo anterior.

No capítulo intitulado “O Real na Fotografia”, foi discutida a relação entre fotografia e arte, fazendo uma análise comparativa entre o ideário que cerca a fotografia na atualidade e esse mesmo ideário no século XIX, época de seu surgimento. Foi mostrado como o pensamento acerca da fotografia se modificou desde que essa surgiu, explicando como ela passou a ser aceita no meio das artes, no qual era antes “rejeitada”. A intenção desse capítulo não é fazer um panorama histórico sobre as questões do real na fotografia, mas pontuar determinadas questões que são essenciais e estão muito presentes no trabalho de Jeff Wall. Como ele é um artista que mistura o clássico com o contemporâneo, foi feita uma comparação entre a fotografia em seu surgimento e como ela é nos dias atuais, mostrando as principais transformações ocorridas, de modo a compreender as duas facetas do trabalho de Wall: o clássico tradicional e o contemporâneo experimental.

No capítulo seguinte foi, então, realizada a análise de sete cinematografias de Jeff Wall – em ordem cronológica de realização –, que se relacionam diretamente com o tema a ser discutido nesse trabalho, além de representarem bem o conjunto de sua obra.

Cada sub-capítulo trata de uma obra específica e a relaciona com características importantes de seu trabalho como um todo. Apesar de Wall possuir outros tipos de trabalhos fotográficos – *straight photography*, por exemplo –, são analisadas somente suas chamadas cinematografias, por serem suas obras que mais problematizam as fronteiras entre o real e a ficção. O título de cada sub-capítulo reflete a característica predominante da cinematografia a ser analisada, não retratando, porém, uma característica estanque e imutável de cada obra. A análise feita é somente uma das possíveis interpretações para a obra de Wall, que é múltipla e repleta de significados. Cabe a cada um encontrar a sua.

2 O REAL NA FOTOGRAFIA

De acordo com Philippe Dubois (1993), existem basicamente três correntes teóricas que tratam da questão do realismo na fotografia, ao discutir como a imagem obtida se relaciona com seu referente (o objeto fotografado). São elas: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real. Apesar de cada uma ser predominante em um determinado período histórico, podem ser encontrados vestígios delas até os dias atuais.

A primeira corrente considera que a fotografia seja o “espelho do real”, isto é, a imitação perfeita da realidade. Esse tipo de pensamento era predominante no século XIX, não só no senso comum, como também no discurso filosófico. A fotografia era vista como a mimese do mundo real, devido à semelhança entre a imagem e o referente fotografado. E essa similaridade devia-se principalmente à natureza técnica da fotografia. Acreditava-se que, por ser uma imagem obtida através de uma máquina – ao contrário da pintura, produzida pelas mãos humanas –, a fotografia não distorcia a realidade do mundo.

O segundo discurso, que ganhou força no século XX, considera que a fotografia seja capaz de transformar a realidade. As diversas correntes filosóficas (psicológicas, ideológicas, antropológicas) que se encaixam nesse discurso basicamente denunciam o “efeito do real”, ao fazer uma desconstrução dos códigos da imagem fotográfica. Elas partem do princípio de que a fotografia é codificada sob todos os aspectos (técnicos, culturais, estéticos etc), não podendo representar, assim, a realidade de forma objetiva e imparcial, como era acreditado no século XIX.

Para justificar essa crença negativista em relação à mimese fotográfica, foram apresentadas inúmeras razões, ligadas aos pensamentos em voga na época. De acordo

com o pensamento psicológico, que se inspira em teorias da percepção, a fotografia não é realista por se tratar, em primeiro lugar, de uma imagem determinada pelo fotógrafo, que escolhe o ângulo e o enquadramento do objeto que vai ser retratado. Em segundo lugar, a imagem fotográfica reduz a tridimensionalidade do mundo real à bidimensionalidade do papel fotográfico, além de transformar toda a gama de cores vista pelos olhos humanos em uma imagem em preto-e-branco. E, finalmente, ela congela um instante no espaço-tempo, se tornando puramente visual – os outros sentidos (olfato, tato, paladar e audição) não fazem parte da experiência fotográfica (DUBOIS, 1993, p.38).

Outro pensamento de desconstrução do real fotográfico, baseado em princípios ideológicos, critica a suposta objetividade da fotografia, ao desconstruir a noção de que a câmera é neutra e imparcial. De acordo com esse pensamento,

[...] a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição [...]. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. (BOURDIEU *apud* DUBOIS, 1993, p.40)

Como se pode perceber pelas palavras de Pierre Bourdieu acima exemplificadas, a corrente ideológica considera a apreensão da imagem fotográfica uma construção social, ou seja, a fotografia só era considerada o espelho do real porque, desde a sua origem, lhe foi atribuída a função social de representar a realidade de forma mimética e objetiva.

Já o pensamento antropológico alega que as mensagens passadas pela fotografia são determinadas culturalmente. Ou seja, nem todos os seres humanos têm a mesma reação ao ver uma fotografia, já que, para poder entender o significado da mensagem fotográfica, a pessoa necessita de um conhecimento anterior – construído culturalmente – dos códigos de leitura. Só se sabe que a fotografia de uma pessoa a representa, por

exemplo, pois se sabe que a fotografia é uma representação. Se não tivéssemos essa informação, veríamos somente um pedaço de papel, sem entender seu significado, sem saber que aquilo é uma imagem de algo que existe no mundo.

O discurso de desconstrução do real tem como objetivo desmistificar a idéia de espelho da realidade intrínseca à fotografia desde sua criação. E ele foi bem sucedido nesse objetivo. Como explica Dubois,

a partir de então, o valor do espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica. (DUBOIS, 1993, p.42)

No entanto, para Dubois, a pura desconstrução do real na fotografia não era suficiente para explicar as relações do real existentes na mensagem fotográfica. Ele elaborou então uma teoria própria – utilizando as idéias de alguns pensadores, como Roland Barthes e André Bazin –, que daria conta da lacuna deixada pelo discurso da fotografia como transformação do real.

Esse terceiro e derradeiro discurso apresentado por Dubois trata a fotografia como índice², ao dizer que ela contém um traço do real. De acordo com esse pensamento, a fotografia possui um pedaço da realidade, pois o objeto fotografado está, de alguma forma, presente na imagem. Sabe-se que o objeto tem que estar necessariamente em frente à câmera para ser obtida sua imagem. Dessa forma, podemos ter certeza de que o referente esteve diante da máquina em algum momento para poder existir aquela fotografia. E esse é o traço do real contido na imagem fotográfica. Independentemente de a fotografia ser manipulada ou montada no processo de pós-produção fotográfica ou na criação da obra de arte, o referente sempre estará presente de alguma maneira.

² Baseado na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce.

Esse trabalho parte do pressuposto de que esses três pensamentos acerca do realismo na fotografia coexistem hoje em dia (na arte e fotografia contemporâneas), como sempre coexistiram em escala menor ou maior desde a invenção da fotografia. Neste capítulo, é feita uma comparação entre o ideário que rondava a fotografia no século XIX e esse ideário na contemporaneidade, com o objetivo de explicar as mudanças sofridas pela fotografia desde a sua criação, até chegar ao que é hoje. Essa comparação trata de questões específicas relativas ao realismo na obra fotográfica, questões estas que influenciaram na mudança de status da fotografia (em relação à aceitação como parte do meio artístico) e que estão muito presentes na obra de Jeff Wall, analisada no capítulo seguinte.

2.1 Século XIX

Desde a sua invenção, no século XIX, a fotografia esteve associada ao conceito de fidedignidade. Os próprios fotógrafos recorriam a esse termo para justificar as vantagens que a nova técnica trazia ao mercado. A idéia era que, por ser extremamente técnica, a fotografia representava o real tal qual ele é, ao invés da mera interpretação do mesmo (PAVAN, 2008, p.234).

De acordo com William Fox Talbot, o inventor do negativo sobre papel, a natureza era a única responsável pela aparição da imagem na fotografia. Ele apelidou sua invenção de “o lápis da natureza”, explicando que “as chapas que compunham seu trabalho tinham sido obtidas pela mera ação da luz sobre o papel sensibilizado, sem a ajuda da mão de qualquer desenhista” (PAVAN, 2008, p.234). Dessa forma, ao contrário da pintura, sua nova técnica não permitiria a intervenção ou a manipulação do real, por não passar pelas mãos humanas.

Como refletia diretamente a habilidade do artista, a pintura era considerada uma forma de “arte alta”, enquanto a fotografia era rotulada como “arte baixa”. Para a fotografia ser aceita como arte, seria preciso estabelecer a autoria da obra. Porém, segundo a filosofia em voga na época, a fotografia não poderia possuir um autor, já que sua fidedignidade dependia da impessoalidade e tecnicidade da obra (PAVAN, 2008, p.251).

[...] Na sociedade capitalista do século XIX a máquina era sinônimo de imparcialidade e precisão científica. Acreditava-se que a fotografia determinava a alienação total do homem do processo de representação. Era como se o aparelho fotográfico possibilitasse à natureza se auto-representar. (COSTA e SILVA, 2004, p.17)

De acordo com esse pensamento, como o fotógrafo não influenciava na imagem captada pela câmera com sua subjetividade e habilidade, as obras fotográficas não poderiam possuir um autor, sendo, assim, imparciais e impessoais.

Esse discurso, predominante no século XIX, pensa a fotografia como o espelho do real. É a idéia da fotografia como mimese, como “a imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 1993, p.27). A maioria dos pensadores da época, contra ou a favor de sua utilização, via a fotografia como a reprodução fiel da realidade, devido à semelhança entre a imagem e o seu referente. E essa similaridade devia-se principalmente à “sua própria natureza técnica, [...] que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’” (DUBOIS, 1993, p.27).

Segundo Charles Baudelaire (*apud* DUBOIS, 1993), um dos principais críticos da fotografia como forma de arte, o fotógrafo era mero assistente da câmera. Esta realizava o trabalho e o fotógrafo se contentava em assistir à cena. No entanto, para ele, o problema da fotografia não era o meio em si, mas suas utilizações. A fotografia deveria manter-se longe do campo das artes, servindo somente como “instrumento de uma memória documental do real” (DUBOIS, 1993, p.29). Ela representava a

mecanicidade e a indústria, sendo, portanto, prejudicial à arte, pois iria contaminá-la, acabando com a criatividade do pintor.

[...] A indústria, ao irromper na arte, se torna sua inimiga mais mortal e a confusão das funções impede que cada uma delas seja bem realizada. [...] Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro [...]. (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 1993, p.29)

Percebe-se, então, a diferenciação que Baudelaire faz entre a pintura como forma de arte e de criação, e a fotografia como um meio industrial para servir à memória humana. Como se pode notar, a razão pela qual ele pôde chegar a essa conclusão foi a crença na fotografia como mimese. Por ser uma cópia da realidade, a fotografia permitiria guardar as imagens de acontecimentos reais para lembrança futura.

Seguindo uma linha de pensamento similar, porém mais “otimista” em relação ao advento da fotografia, André Bazin³ é um dos pensadores que prevê a libertação das artes através da fotografia. Segundo ele,

[...] a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo [...]. (BAZIN *apud* DUBOIS, 1993, p.31)

Para Bazin, a pintura foi libertada da obrigação de retratar a realidade, já que a fotografia poderia realizar essa tarefa de uma maneira muito mais precisa e fidedigna. Dessa forma, os pintores iriam poder se dedicar somente às artes, abandonando o suposto realismo do retrato em miniatura. No entanto, o que acabou ocorrendo foi a transformação dos pintores miniaturistas, vencidos pela técnica, em fotógrafos profissionais (BENJAMIN, 1985, p.97).

³ André Bazin (1918-1958) não é um pensador do século XIX, mas reflete em seus textos algumas idéias predominantes na época.

O importante a ser observado no pensamento de Bazin é a idéia do espelho da realidade, também presente no texto de Baudelaire (*apud* DUBOIS, 1993). Apesar de a fotografia ter conseqüências diferentes para os dois pensadores, eles partem da mesma idéia inicial predominante entre os filósofos do século XIX: a idéia da fidedignidade da imagem fotográfica. É importante também ressaltar que esse discurso está presente até hoje, porém ele está arraigado mais no senso comum do que nas correntes filosóficas atuais.

No entanto, apesar da crença predominante da fotografia como espelho da realidade, existiam exceções ao pensamento em voga na época. Apesar de pouco utilizada no início da prática fotográfica, a fotomontagem foi um prenúncio importante do uso da fotografia como arte. Ela foi desenvolvida no século XIX, inicialmente para resolver dois problemas. O primeiro era a impossibilidade de obter a imagem detalhada do céu e de uma paisagem com uma mesma exposição, pois “o azul imprimia-se muito rapidamente, saturando a foto” (PAVAN, 2008, p.251). Essa situação foi resolvida por fotógrafos como Gustave Le Gray, que utilizava um negativo para captar o céu, outro para captar a paisagem, e depois os montava em laboratório. Juntando esses dois negativos, conseguia-se uma só imagem do céu e da paisagem, o que não era possível para o equipamento da época (FRIZOT, 1998, p.100). Apesar da intenção inicial desse tipo de trabalho não ser modificar deliberadamente a realidade representada (e sim aproximar a fotografia da paisagem vista por seus olhos), ele abriu as portas para o uso futuro da fotomontagem como forma de arte.

O segundo problema era a imperfeita focalização de todos os elementos da foto quando se encontravam em planos diferentes. Essa imperfeição também pôde ser corrigida com a fotomontagem. “As Duas Estradas da Vida” (1857), de Oscar Gustav Rejlander, por exemplo, é uma montagem de aproximadamente trinta negativos

diferentes, formando uma imagem de estética realista. Sua técnica consistia em fotografar cada elemento separadamente e depois juntá-los sobre o mesmo papel fotossensível. Rejlander preparava cada negativo, escondendo com tinta preta a parte da imagem não desejada na versão final. Em seguida, ele expunha seu papel sucessivamente a cada um dos negativos por contato, fazendo surgir a imagem final (WEAVER, 1998, p.188). Dessa maneira, além de deixar em foco todos os planos da imagem, ele criava uma situação, segundo ele próprio, detentora de “uma estranha mistura de verdade e ficção” (REJLANDER *apud* PAVAN, 2008, p.251).

Rejlander foi o autor do primeiro texto da história da fotografia especificamente sobre fotomontagem, intitulado “*On Photographic Composition*”. Esse texto contém o prenúncio de questões intensamente discutidas na contemporaneidade em relação ao uso da fotografia como arte. Para Rejlander, a razão primordial para experimentar a fotomontagem foi o desejo de enfrentar três preconceitos sofridos pela fotografia no século XIX:

a opinião de que a fotografia era uma coisa simples, incapaz de apresentar uma obra elaborada e complexa; a crença de que a fotografia apenas poderia servir como “ajuda” ao artista interessado nos temas naturais, mas nunca aos interessados nos temas ideais; e a convicção de que a fotografia jamais poderia construir uma perspectiva regular, sem desfoque. (PAVAN, 2008, p.253)

A imagem “As Duas Estradas da Vida” pretendia provar quão errôneos eram esses preconceitos, por se tratar de uma fotografia elaborada, com um tema ideal e nitidez em todos os planos. Sua intenção era justificar a inclusão da fotografia no campo artístico, ao apresentar a possível equiparação entre fotografia e pintura. No entanto, sua discussão acabou sendo abafada pelo escândalo causado pelos nus dos personagens representados (PAVAN, 2008, p.253).

Henry Peach Robinson utilizava a mesma técnica de Rejlander. Em “*Fading Away*” (1858), por exemplo, ele criou uma imagem – através da junção de cinco

negativos diferentes – de uma moça, cercada por sua família, em seus últimos instantes de vida (PAVAN, 2008, p.254). Porém, ao contrário de Rejlander, Robinson não tratava de temas ideais. Sua intenção era tornar a imagem mais verossimilhante possível e, para isso, ele posava seus personagens e objetos cuidadosamente, antes de registrá-los com a câmera. Ele tentava corrigir “a naturalidade excessiva da natureza segundo os cânones da simetria, do claro-escuro e do equilíbrio [...]”. Apenas quando isso não fosse possível ele recorreria à fotomontagem” (PAVAN, 2008, p.255).

Ao primeiro olhar, tanto a fotografia de Rejlander quanto a de Robinson possuem um efeito de realismo aparente. Porém, em uma análise mais profunda, percebe-se que, apesar das diferenças ideológicas entre os dois fotógrafos, elas são construções da realidade, feitas através do olhar humano. Através da fotomontagem, os dois podem intervir na cena, “adaptando o material disponível aos seus desejos” (PAVAN, 2008, p.255). A questão da autoria retorna então. “Apesar da existência de um ‘referente exterior’ ou de uma ‘naturalidade transcendente’, o truque (seletivo ou combinatório) é a marca que o fotógrafo imprime sobre a natureza” (PAVAN, 2008, p.252). Dessa forma, o fotógrafo se torna autor de sua imagem, pois a cria de acordo com sua subjetividade e criatividade.

No entanto, “apesar da presença reconhecida do truque na ficção, muito tempo se passaria até que a artisticidade da fotografia fosse aceita” (PAVAN, 2008, p.252). No discurso do século XIX, a fotografia não se misturava com a arte; elas eram coisas opostas e restritivas. Apesar da luta isolada de alguns fotógrafos como Rejlander, a fotografia estava longe de ser aceita como parte do cenário artístico da época. Essa situação começou a mudar somente na contemporaneidade.

2.2 Contemporaneidade

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por diversas transformações no mundo das artes, que caracterizaram a passagem da era moderna para a contemporânea. A fotografia finalmente passou a fazer parte do cenário artístico, no qual antes era “rejeitada”. Muitas das questões discutidas no século XIX ganharam uma proporção ainda maior com a inclusão da fotografia nas obras de arte e nos museus.

Na arte contemporânea, a pintura e a fotografia, que antes se opunham, agora estão aliadas na criação das obras. Podem ser encontrados inúmeros trabalhos de artistas que usam a fotografia como suporte para suas obras, utilizando o material fotográfico como base para pinturas ou intervenções posteriores. E, também, na contramão desse processo, muitos artistas que fazem fotografias com processos tão complexos quanto os da elaboração de uma obra de arte, fotografias essas que são consideradas verdadeiras obras de arte da contemporaneidade. Como define Abigail Solomon-Godeau (1991), há uma distinção sutil entre esses dois casos, que, muitas vezes, acabam se misturando. O primeiro constitui o uso da fotografia na arte pós-moderna, enquanto o segundo é a criação de fotografias de arte.

Essas duas formas de inserção da fotografia no âmbito artístico coexistem na atualidade, sendo amplamente praticadas pelos artistas contemporâneos. O primeiro caso, cujos precursores foram os artistas da *Pop Art*, trabalha com o que Solomon-Godeau chamou de “*already-made*”⁴ (SOLOMON-GODEAU, 1991, p.76). Anteriormente, a lógica do “*ready-made*”⁵, que consistia na inclusão de objetos industrializados nas obras de arte, era bastante utilizada por modernistas como Marcel Duchamp, sendo o exemplo mais conhecido desse tipo de trabalho a “Fonte” (1917), o

⁴ “*Already-made*” pode ser traduzido como algo que já foi feito anteriormente.

⁵ “*Ready-made*” pode ser traduzido como algo fabricado, já pronto para usar.

mictório colocado por Duchamp no museu. Seguindo essa lógica, os pós-modernistas do movimento *Pop* criaram o que foi chamado de “*already-made*”, integrando símbolos da “cultura de massa” às suas obras. O exemplo mais famoso desse tipo de trabalho é a obra de Andy Warhol criada com base nas fotografias da atriz Marilyn Monroe (1962). Warhol manipulou uma fotografia já existente da celebridade, fazendo surgir, assim, sua própria obra de arte. Ele não produziu a foto, mas a utilizou para criar sua arte. O que era feito, então, era a livre apropriação de fotografias já prontas para se transformarem em obras novas.

No entanto, é importante salientar que os artistas da *Pop Art* foram somente os precursores desse tipo de trabalho. Hoje em dia, a fotografia é amplamente utilizada na criação de diversos tipos de obras de arte, inclusive nas obras de audiovisual e nas instalações.

O segundo caso, também muito comum na contemporaneidade, é a criação de fotografias que, por si só, já são consideradas obras de arte. Os artistas que realizam esse tipo de trabalho utilizam diversas técnicas para a concretização de suas obras. O processo de produção vai muito além do “clique” fotográfico, envolvendo, muitas vezes, cenários, figurinos, encenações, e montagem digital na pós-produção. O processo de produção é tão complexo e trabalhoso que as fotografias originadas a partir dessas técnicas passaram a ser consideradas verdadeiras obras de arte. Através do trabalho desses artistas, a fotografia foi finalmente elevada ao status de *fine art* (SOLOMON-GODEAU, 1991, p.81), um renome almejado por artistas como Rejlander desde o século XIX.

Independentemente do caso a ser tratado, pode-se perceber que a fotografia desenvolveu uma crescente importância no mundo da arte. Anteriormente, ela almejava alcançar o status da arte; hoje, é a arte contemporânea que insiste em se impregnar de

certas lógicas próprias à fotografia (DUBOIS, 1993, p.253). Como analisa Solomon-Godeau, “[...] se alguém deseja teorizar sobre a arte pós-modernista [...], a importância da fotografia é inegável”⁶ (SOLOMON-GODEAU, 1991, p.76).

Porém, mais do que a simples inclusão da fotografia no campo artístico, a arte contemporânea é a coexistência de diversas formas de arte. A pintura se mistura com a fotografia, que se alia ao audiovisual e à música; são feitas performances, instalações, etc. A cultura de massa se insere nos museus, ao mesmo tempo em que elementos da vida cotidiana também são adicionados à elaboração das obras. Com a mistura dos meios e a junção entre a arte clássica e a cultura de massa, as barreiras entre a “alta” e a “baixa” arte foram rompidas (SOLOMON-GODEAU, 1991, p.75). A dicotomia existente no século XIX, que classificava a fotografia como arte “baixa”, por ser técnica demais, deixou finalmente de existir.

A arte contemporânea [...] esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes e, mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. (COCCHIARALE, 2006, p.16)

Dessa forma, temas cotidianos, que anteriormente não teriam importância alguma no meio artístico, passaram a figurar em museus e exposições. A vida ordinária ganhou, na contemporaneidade, uma importância incomum no mundo das artes. Nesse contexto, surgiram, mais recentemente, artistas como Jeff Wall, que trabalham aliando o ordinário ao extraordinário, o real à fantasia (WEEKS, 1999, p.109).

No entanto, a incorporação de temas cotidianos nas obras não tem apenas a intenção de fazer a arte parecer realista, como se pode pensar. O objetivo desse artifício utilizado por diversos artistas é justamente problematizar as barreiras existentes entre o mundo real e o ficcional. “Se o discurso científico enfatizava a importância da prova

⁶ Texto original: “But however one wishes to theorize postmodernist art [...], the importance of photography within it is undeniable”.

empírica e tecia a separação entre fatos e ficções, a verossimilhança do realismo artístico embaçava as fronteiras entre a representação e a experiência vivida” (JAGUARIBE, 2007, p.29).

Como diz Beatriz Jaguaribe na citação acima, o realismo artístico embaça as fronteiras entre a representação do real feita pelas obras de arte e a verdadeira experiência vivida. Ou seja, ao elevar ao extremo as características miméticas da fotografia, mostrando a familiaridade do mundo cotidiano, a fotografia causa um “efeito do real” no espectador. Este pode identificar facilmente a semelhança entre a imagem captada e o referente fotográfico, muitas vezes confundindo a obra de arte com a própria vida e a ficção com a realidade.

Enquanto, no século XIX, os artistas utilizavam a fotografia como uma maneira de tornar suas pinturas mais verossímeis, mais próximas da realidade (BENJAMIN, 1985, p.93), na contemporaneidade, eles a usam para transgredir a limitação do meio, isto é, para desconstruir a noção de realismo em suas obras. A fotografia, que antes era considerada o espelho da realidade, agora trabalha em conjunto com outros meios artísticos para desconstruir essa imagem mimética.

No entanto, essa problematização não tem necessariamente a intenção de acabar com o discurso do real na fotografia. Segundo Heidegger (*apud* WEEKS, 1999, p.109), “uma fronteira não é onde algo acaba, mas sim [...] onde algo começa”. Dessa forma, para esses artistas, a fronteira entre o real e a ficção não é onde termina a representação, mas onde começa sua arte. Esses limites são o motivo para a realização de suas obras, e não as barreiras.

Uma das técnicas bastante utilizadas pelos artistas intervencionistas é a montagem fotográfica. Seja ela digital (feita por *softwares* como o *Photoshop*) ou analógica (feita no laboratório), sua intenção, muitas vezes, é de criar uma unidade

imagética a partir da junção de diversos fragmentos da realidade, e não de desconstruir o “efeito do real” causado pela fotografia. Isso demonstra como a noção de unidade foi alterada no mundo contemporâneo. A idéia passada pela arte contemporânea é a da realidade como algo editado e editável. Nesse contexto, a noção de unidade deixa de ser completa e única, se tornando uma unidade fragmentada, que, quando se une, forma um todo que possui e transmite certo significado. A realidade é criada a partir da junção de fragmentos da vida e da obra de arte, formando, assim, um todo, que faz sentido e que pode ser compreendido e interpretado. Dessa maneira, a montagem de diversas fotografias (fragmentos) para criar uma só imagem (uma unidade) se insere nesse processo de fragmentação da realidade.

Tradicionalmente a unidade foi pensada qual algo que emana, no caso da nossa condição, de dentro para fora, e é plasmada como personalidade ou como estilo de dentro para fora, alguma coisa que venha do interior para o exterior. Mas, no mundo das três últimas décadas, tudo o que aparece como unitário é fruto de um processo exteriorizado de montagem ou de edição. (COCCHIARALE, 2006, p.20)

Como diz Fernando Cocchiari (2006), o mundo contemporâneo não propõe o fim da unidade, e sim uma unidade formada a partir da colagem, montagem ou edição das partes. A unidade não surge mais de dentro para fora, de um ser único e íntegro; ela se forma do exterior para o interior, através da junção de partes distintas. É aí que se inserem os filmes e vídeos (nos quais a pós-produção compreende, essencialmente, a montagem de cenas) e, também, os trabalhos de artistas como Jeff Wall, que cria situações a partir de fragmentos de realidades e depois as monta digitalmente.

A tecnologia, aliás, foi um fator importante nessa mudança de ideário em relação à unidade, pois trouxe diversas possibilidades de “manipulação” e de montagem inexistentes anteriormente, além de facilitar as possibilidades já existentes desde o

século XIX (a maioria dos recursos de edição fotográfica do laboratório analógico está presente, hoje em dia, no *Photoshop*).

Outra característica importante da arte contemporânea são os múltiplos significados que a obra de arte pode conter. Na modernidade, a questão do “fazer” era muito importante, isto é, os artistas deveriam executar suas próprias obras, diferentemente da era contemporânea, na qual os artistas podem se apropriar livremente de outras obras. O que dá a autoria é a idéia, e não somente o trabalho manual. No entanto, apesar da arte contemporânea, normalmente, possuir um significado, este pode ser múltiplo, interpretado por cada pessoa que aprecia a obra. Cada um deve ter a liberdade de criar sua própria interpretação, colaborando, assim, para a formação do conceito artístico a ser transmitido. O importante é o processo de construção da obra, que não cessará enquanto esta estiver em contato com o público. O significado da obra, então, está em constante mutação, de acordo com a subjetividade de cada espectador. A obra de arte é, conseqüentemente, a junção das subjetividades do artista, que a cria, e do espectador, que a vivencia. Dessa forma, “uma mesma realidade pode suportar várias interpretações, sem que isso gere contradição” (COCCHIARALE, 2006, p.68).

Mais do que a pura interpretação, a experiência do espectador ao apreciar a obra é ainda mais importante para a arte contemporânea.

Cada vez mais, a arte vem construindo dispositivos que privilegiam a imagem como o lugar das experiências, no qual o observador é convocado a participar de modo a evidenciar que não há obra independente de uma experiência. [...] Assim como não podemos falar em literatura sem um leitor para ler, também não podemos pensar em uma arte sem um observador para experimentar. (CARVALHO, s.d., p.1)

O observador adquire, então, um papel fundamental no processo de criação e perpetuação da imagem. Muitas obras contemporâneas – como, por exemplo, algumas instalações e performances – somente se concretizarão com a interação do espectador,

que dará vida ao processo artístico necessário para a existência da obra. A experiência do espectador ao vivenciar a obra de arte é o que a faz ganhar vida e existir perante o público. E essa experiência também é múltipla, variando de acordo com cada pessoa.

No entanto, apesar das características gerais sobre a arte contemporânea descritas nesse capítulo serem comuns ao trabalho de diversos artistas da atualidade, elas não são uma regra. A arte contemporânea não é um movimento com manifestos e correntes artísticas (SOLOMON-GODEAU, 1991, p.80). O artista tem a liberdade de realizar o trabalho que desejar, sem ter a preocupação de se encaixar em uma determinada corrente de pensamento sobre a arte. Além disso, o fato de o artista estar incluído no tempo contemporâneo já faz com que ele seja, de certa forma, contemporâneo.

Raymond Bellour diz, em seu texto “A Dupla Hélice” (1993, p.214), que “sabemos cada vez menos o que é a imagem”. A razão dessa afirmação é o fato da imagem ter se tornado múltipla, com diversos formatos, significados e interpretações. Não é mais possível fazer uma definição estanque do que é a imagem na atualidade, devido à multiplicidade de significados e experiências existentes no mundo da arte contemporânea. O que existe são diversos critérios, alguns aparentemente antagônicos, na tentativa de dizer o que é a arte, o que acaba impossibilitando a existência de uma definição única sobre a imagem.

Além disso, a arte contemporânea ainda não pode ser definida e agrupada, pois é um processo em formação. E, como todo processo em formação, ela ainda não terminou de ser construída.

3 JEFF WALL

Jeff Wall, artista canadense nascido em 1946, teve um papel importante em consolidar a fotografia como uma forma de arte contemporânea (FRIED, 2008). Muitas das questões discutidas na contemporaneidade e ao longo da história da fotografia estão presentes em seu trabalho, às vezes de forma oculta em suas imagens, outras vezes explicitamente em seus textos. Suas fotografias transitam entre o documental e o ficcional com naturalidade, sempre explorando os significados existentes por trás da imagem e a experiência entre obra e espectador.

Wall produz, segundo ele próprio (JEFF, 2005), três tipos de imagens fotográficas. O primeiro é a imagem “extremamente artificial”, sem ligação direta com o real. O segundo é a chamada *straight photography* (ou fotografia direta), que, de acordo com ele, são “imagens tão verdadeiras quanto qualquer outra da história da fotografia”. E o terceiro são imagens que se encontram no meio do caminho entre as duas anteriores, parecendo meio artificiais, meio verdadeiras; meio fictícias, meio reais. Dentre essas três categorias de imagens, a que nos interessa como objeto de estudo é a terceira, justamente pela tentativa de rompimento com as fronteiras entre o real e a ficção na fotografia.

O método utilizado para a produção dessas imagens consiste na realização de uma fotografia “montada”, produzida como um filme onde Wall seria o diretor. Ele constrói a cena, dirige os atores, tira inúmeras fotos até encontrar a que melhor lhe convém para a situação. Às vezes, quando julga necessário ou apropriado, junta mais de uma imagem, através da montagem digital, para criar a cena que deseja. Wall apelidou esse método de cinematografia. E, “apesar dele também praticar fotografia documental

ou ‘*straight*’, foi seu método cinematográfico que mais atraiu atenção para seu trabalho”⁷ (BURNETT, 2005, p.10).

Suas fotografias cinematográficas são como slides, ampliados em formato de transparências. Essas ampliações são montadas e expostas em *lightboxes*, caixas iluminadas, de maneira difusa, pelo interior, como anúncios de ponto de ônibus. Esse tipo de apresentação, aliado ao tamanho de ampliação das imagens – grandes como pinturas, uma maneira pouco costumeira de expor fotografias em museus – dá à obra uma grandeza e uma aparência realista, quase como se o espectador estivesse dentro da cena retratada. Porém, ao mesmo tempo, há algo de fantasioso nas imagens vistas. “Tal qual os anúncios, suas imagens parecem irreais, a beleza delas nos fascina” (WEEKS, 1999, p.11).

A idéia para a realização desse tipo de trabalho surgiu durante uma viagem de ônibus na Europa, após uma visita ao Museu do Prado, em Madrid (Espanha). Ao olhar os anúncios iluminados dos pontos de ônibus, Wall percebeu que poderia combinar as pinturas dos grandes mestres, como Diego Velázquez e Francisco Goya, com as estruturas metálicas desses anúncios. Através desse artifício, ele pôde aliar as referências clássicas das pinturas ao meio contemporâneo.

Através de um utilitário extravagante inventado pela indústria publicitária, ele vislumbrou um novo tipo de fotografia de grande formato, que combinaria a ambição dos grandes mestres da pintura, com a efêmera e, às vezes vulgar, beleza da modernidade. A arte contemporânea nunca mais seria a mesma.⁸ (BURNETT, 2005, p.9)

Apesar de ser um artista contemporâneo, seu trabalho tem uma forte relação com as pinturas clássicas da história da arte. Porém, segundo ele, o que é feito não é uma imitação ou releitura, mas a utilização das pinturas como referência histórica (WEEKS,

⁷ Texto original: “[...] although he also practices ‘documentary’ or ‘straight’ photography, it was his ‘cinematographic’ method that first attracted attention to his work”.

⁸ Texto original: “Through a garish, utilitarian device invented by the advertising industry, he envisaged a new kind of large-scale photography that would combine Old Master ambition with the fleeting, sometimes vulgar beauty of modernity. Contemporary art would never look the same”.

1999, p.12). As fotografias não precisam imitar as pinturas, mas ter uma ligação com elas (JEFF, 2005) e, essa ligação acaba fazendo com que Wall se insira, de alguma forma, nas divisões artísticas clássicas. Ou seja, por possuir essa forte relação com a arte clássica, ele acaba seguindo o sistema de gêneros, produzindo, assim, naturezas-mortas, retratos, paisagens, pinturas históricas e também “cenar da vida moderna” (BRYSON *apud* WEEKS, 1999, p.52).

“Munido de um grande conhecimento de história da arte, ele deliberadamente se insere na tradição histórica da arte – o que é muito raro atualmente, quando os artistas pós-modernos são geralmente a-históricos” (WEEKS, 1999, p.12). A característica citada por Gabriela Weeks é muito importante para a obra de Jeff Wall. Suas referências históricas à pintura e às questões teóricas que circundam a fotografia desde sua criação, não se encontram em seus trabalhos por acaso. Ele fez mestrado em história da arte pela *University of British Columbia* e, depois, uma pós-graduação no *Courtauld Institute of Art*, em Londres, o que deu uma boa base teórica para seus trabalhos artísticos futuros (BURNETT, 2005, p.10). É por essa razão que a maioria de seus trabalhos possui referências a questões artísticas importantes discutidas ao longo da história.

No entanto, ao mesmo tempo em que se insere na tradição clássica, Wall ultrapassa o meio clássico. Ele usa a fotografia como suporte (WEEKS, 1999, p.11), mas também utiliza outros meios, como o cinema, para a realização de seus trabalhos.

Outra característica significativa no trabalho de Wall é o rigor técnico empregado na realização de suas cinematografias. Seus enquadramentos são minuciosamente pensados, assim como cada detalhe que resolve incluir ou retirar de suas fotos. Esses aspectos técnicos – entre eles o formato horizontal, a escala grande e a precisão da composição – renderam comparações de suas fotografias com os clássicos *tableaux*⁹

⁹ *Tableau*, ou *tableaux* no plural, pode ser traduzido como quadro ou pintura.

(WEEKS, 1999, p.13), por seguirem um modelo pictórico que “baseia-se no uso de planos frontais bem delimitados, no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento, e materializa-se em fotografias em cor, de grande formato” (COSTA, 2008, p.134). Jeff Wall, inclusive, reivindicou o termo *tableau* para designar suas fotos, no final da década de 1970 (COSTA, 2008, p.134).

Apesar de tecnicamente ele ser um praticante da fotografia e, apesar da transparência de grande formato explicitamente evocar a tela de cinema, é o conceito pictórico do *tableau* que estrutura seu trabalho, um conceito derivado da Renascença que, pelo modo da dialética de negações repetidas, é mantida através da história da pintura modernista até o seu último monocromático. (DUVE *apud* WEEKS, 1999, p.53)

A opção pelo uso da cor em suas cinematografias também não foi aleatória. Para Wall, as fotografias coloridas e as em preto-e-branco são experiências estéticas diferentes. O preto-e-branco, pelo menos na imaginação popular, parece possuir uma aparência mais forte de realidade, representando “notícias, fatos concretos e filosofia, enquanto a cor é extravagante e enganadora” ¹⁰ (BURNETT, 2005, p.81). Wall trabalhou também com o preto-e-branco em algumas fotografias, porém suas cinematografias são todas feitas em colorido, o que reflete o aspecto irreal de suas imagens. Essa, no entanto, é uma inversão de valores feita na contemporaneidade. Antes do advento da cor, as fotografias de arte eram todas feitas em preto-e-branco, o que não significava necessariamente que elas eram a pura representação do real.

Aliando, então, teoria e técnica, Jeff Wall obtém a aparência desejada para suas obras, ao mesmo tempo em que dialoga com o espectador, fazendo-o refletir sobre o fazer fotográfico e artístico.

Uma possível representação de como vivenciar uma obra de Jeff Wall é a cinematografia “*Movie Audience*” (1979, fig. 1). A imagem é pendurada na galeria um pouco acima do nível dos olhos, assim o espectador, ao contemplá-la, irá imitar os

¹⁰ Texto original: “Black and white is news, hard facts and philosophy, whereas colour is garish, fake”.



Figura 1: Jeff Wall, “**Movie Audience**”, 7 transparências em 3 *lightbox*s, 101,6 x 101,6 cm cada, Edition of 2, 1979.

personagens representados. A vida, assim, passa a imitar a fotografia. Como analisa Craig Burnett,

Os personagens olham para cima, para a tela de cinema, embevecidos pela imagem que ilumina seus rostos. Eles estão concentrados na atividade de olhar, sorrindo suavemente como resultado de suas experiências estéticas. Eles brilham, como se estivessem iluminados pela luz de alguma revelação, apesar desse brilho da tela de cinema ser a centelha cotidiana da vida contemporânea.¹¹ (BURNETT, 2005, p.13)

Além de ser uma reverência ao cinema, essa imagem é sobre o ato de olhar atentamente. É assim que as cinematografias de Wall devem ser observadas, de perto, com atenção especial a todos os aspectos da imagem, pois sempre há um detalhe que irá mudar o conceito fotográfico e imagético absorvido pelo espectador.

Neste trabalho, são analisadas sete cinematografias de Jeff Wall, que foram escolhidas por representarem bem o conjunto de sua obra, além de conterem questões importantes discutidas pela fotografia e arte contemporâneas. Apesar de cada capítulo possuir um título que caracteriza a fotografia analisada, existem outros trabalhos de Wall com essas mesmas características. Não é uma descrição estanque de cada cinematografia, é simplesmente uma interpretação livre feita pela autora.

3.1 Mimese fotográfica

A primeira fotografia a ser analisada é “*Mimic*”¹² (1982, fig. 2), um dos primeiros trabalhos cinematográficos de Jeff Wall¹³. Essa imagem resultou do desejo de retratar uma cena cotidiana que Wall havia testemunhado nas ruas de Vancouver, cidade

¹¹ Texto original: “The figures look up at a cinema screen, enraptured by the image that illuminates their faces. They are absorbed in the activity of looking, smiling gently as a result of their aesthetic experience. They glow as if illuminated by the light of some revelation, though this cinema-screen radiance is the everyday flicker of contemporary life”.

¹² A palavra “*Mimic*” pode ser traduzida como “imitador” ou “imitação”.

¹³ Seu primeiro *lightbox*, “*The Destroyed Room*”, foi feito em 1978.



Figura 2: Jeff Wall, “**Mimic**”, transparência em *lightbox*, 198 x 228,6 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, 1982.

onde mora e trabalha. Para tal, ele deveria sair do estúdio, onde havia realizado seus trabalhos anteriores, e “enfrentar as condições mais imprevisíveis da *street photography*”¹⁴ (BURNETT, 2005, p.20).

A *street photography*¹⁵ é um movimento importante da história da fotografia, que utiliza câmeras de 35 mm (pequeno formato), mais rápidas e discretas, para retratar situações cotidianas e flagrantes testemunhados na rua. Esses fotógrafos seguem a filosofia da *straight photography*, segundo a qual a imagem é captada através do contato direto entre a câmera e o objeto, sem intervenções posteriores à captação da imagem (GONÇALVES, 2003, p.86), o que resultaria em uma fotografia mais “verdadeira”, sem artifícios, representativa da realidade.

Jeff Wall queria combinar esse visual cotidiano, também presente nos documentários de cinema da década de 1970, com a escala e a clareza dos grandes mestres das pinturas (BURNETT, 2005, p.20). Seu desejo era realizar uma imagem nítida em grande escala (os personagens estão praticamente em tamanho real), mas que retratasse uma cena cotidiana, como se a fotografia tivesse sido tirada casualmente na rua.

No entanto, para a realização dessa imagem em tamanho grande com a nitidez desejada (sem aparecer os grãos do filme), seria necessária a utilização de uma câmera de grande formato (8x10 polegadas), que, por ser mais pesada e lenta que as de 35 mm, seria incompatível com a *street photography*. Ele, então, solucionou o problema reencenando a situação que havia testemunhado anteriormente, para, assim, fotografá-la da maneira desejada. Dessa forma, ele pôde “recriar algo que testemunhou com o visual e a sensação da fotografia documental, mas como uma ficção, usando as técnicas de um

¹⁴ Texto original: “[...] face the more unpredictable conditions of street photography”.

¹⁵ O termo “*Street photography*” pode ser traduzido como fotografia de rua.

diretor de cinema”¹⁶ (BURNETT, 2005, p.20). O próprio Jeff Wall explica seu processo de criação, em uma entrevista realizada em 1998:

Quando eu compreendi que havia meios de introduzir uma forma de teatro ou artifício na fotografia, eu acabei compreendendo também que essa teatralidade era compatível com o “estilo documental” da *street photography*. [...] Eu senti que poderia fazer algo que parecesse *street photography*, ou que, pelo menos, tivesse uma relação interessante com o que a *street photography* pretendia. “*Mimic*” foi minha tentativa de juntar a *street photography* com a cinematografia. [...] Se eu tivesse fotografado “*Mimic*” com um filme de pequeno formato, o que teria sido mais fácil tecnicamente, eu teria uma superfície granulada, o que atrapalharia a visualização dos corpos no espaço. Foi fotografado em 8x10. Então teve que ocorrer uma hibridização desse tipo de fotografia [...].¹⁷ (WALL, 2007, p.280)

A reencenação, entretanto, não se deu exatamente como a situação ocorreu. O lugar onde a imagem foi feita, por exemplo, não é o original onde a cena foi testemunhada. Segundo Wall, ele sempre procura o local que tenha as características formais de que necessita para a realização de sua cinematografia. E “essa foto precisava de uma perspectiva profunda”¹⁸ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.21). Os personagens utilizados também não são os mesmos que realizaram a cena. As fotos foram feitas com colaboração de artistas, “assim como as pinturas eram feitas em colaboração com as modelos” (JEFF, 2005).

A relação com as pinturas clássicas, como se pode notar, também está presente nessa imagem. De acordo com Wall, na época em que fez essa fotografia, ele estava interessado em um tipo de imagem que se assemelhava com as pinturas de Caravaggio, Velázquez e Manet. Nessas imagens, “os personagens estavam em primeiro plano, em

¹⁶ Texto original: “[...] he can recreate something he has witnessed with the look and feel of documentary photography, but as fiction, using the techniques of a filmmaker”.

¹⁷ Texto original: “Once I understood that there was a means to introduce a form of theater, or artifice, into photography, it also opened the door to understanding that this theatricality was compatible with the ‘documentary style’ of street photography. [...] I felt I could do something that resembled street photography, or at least had an interesting relationship with what street photography was attempting. ‘Mimic’ was my move to try to bring street photography and ‘cinematography’ together. [...] If I’d shot ‘Mimic’ on smaller film, which would have been easier technically, it would have had a grainy surface that would have gotten in the way of your ability to see the bodies in the space. It was shot on 8x10. So there had to be some hybridization of that kind of photography [...]”.

¹⁸ Texto original: “That picture needed the plunging perspective [...]”.

tamanho real, perto da superfície, e a tensão entre eles era o principal. Atrás deles tem um espaço, um fundo. Esse é um tipo muito tradicional de imagem”¹⁹ (WALL, 2007, p.237), mas é também uma imagem contemporânea por retratar uma temática atual, estando contida em um meio igualmente atual, o *lightbox*.

“*Mimic*”, segundo Jeff Wall, é sobre a mimese física do corpo humano (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.21). Como se pode ver na imagem, o homem branco está imitando o corpo do homem asiático. A mimese, nessa fotografia, é um gesto de preconceito racial, praticado comumente nas ruas. É um micro-gesto, como diz Wall, por ser pequeno, quase imperceptível, mas que diz muito sobre o homem que o praticou.

Nessa imagem, a mimese, uma característica diretamente associada à fotografia desde sua criação, é representada aqui de uma maneira diferente. “O imitador em ‘*Mimic*’ é, em parte, uma figura trágica, porque [...] a *mimesis* é a origem da arte, aqui transformada em uma arma de guerra. Esses pequenos gestos são precursores de coisas piores que estão por vir”²⁰ (WALL, 2007, p.197).

Segundo Craig Burnett (2005), essa imagem se relaciona também com o desejo mimético do ser humano, desejo esse que seria uma característica inerente e fundamental à vida do homem. Citando a teoria de René Girard, pensador muito importante para o trabalho de Wall, ele diz que o desejo é uma característica essencialmente imitativa, pois sempre queremos o que as outras pessoas também querem. O desejo alheio torna o objeto desejável, e esse é um processo conseqüentemente crescente. Dessa forma, o desejo, ao mesmo tempo em que causa

¹⁹ Texto original: “[...] the figures are in the foreground, they are life-size, they are close to the picture surface, and the tension between them is what is central. Behind them, there is a space, a background. That is a very traditional kind of picture, I think”.

²⁰ Texto original: “The ‘mimic’ in ‘*Mimic*’ is a tragic figure, in part, to me, because, as I mentioned, *mimesis* is the germ of art, here turned into a weapon of war. These little gestures of hate are precursors of worse things to come”.

conflito entre rivais, também acaba fazendo com que as pessoas se assemelhem, pois elas começam a se imitar.

Aliando técnicas de estúdio (câmera de grande formato, iluminação artificial, encenação etc.) a uma “fotografia de rua”, Wall consegue criar uma imagem que retrata uma situação cotidiana de uma maneira fictícia. A mimese fotográfica ganha aqui um novo sentido. Em vez de causar um “efeito do real” de uma maneira puramente técnica, como era a idéia mimética da fotografia predominante no século XIX, é criada uma situação mimética de outra situação. Ou seja, o que é mimetizado, então, é a situação que ocorreu anteriormente e não a realidade que se passava no momento em que foi feita a fotografia. A cinematografia “*Mimic*” é uma situação fictícia, pois foi “montada” e encenada, mas contém um realismo, por ser uma cena plausível e cotidiana. As barreiras entre o real e a ficção começam a se romper.

3.2 Montagem digital

“*The Stumbling Block*” (1991, fig. 3) foi a primeira cinematografia de Jeff Wall realizada com a ajuda da montagem digital. À primeira vista, a imagem retrata uma situação cotidiana e banal, que poderia ocorrer em qualquer lugar ou momento. No entanto, ao se observar melhor, percebe-se a estranheza da cena testemunhada.

Um homem está deitado confortavelmente no chão da rua com uma roupa um tanto peculiar. Na sua frente, há um pequeno copo com um canudo, como se ele fosse calmamente desfrutar de sua bebida. Uma jovem tropeça nesse homem, porém ele parece não se importar; e continua olhando para o horizonte como se nada tivesse acontecido. Outro homem passa, olhando para a cena sem aparentar nenhum espanto ou



Figura 3: Jeff Wall, “**The Stumbling Block**”, transparência em *lightbox*, 229 x 337,5 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, 1991.

estranhamento. No canto inferior direito, outra cena peculiar, um executivo sentado no chão, de terno, gravata e pasta, sem se importar com os outros passantes.

Claramente, esta é uma cena de humor montada por Jeff Wall. Essa imagem, junto com as duas próximas a serem analisadas nesse trabalho, faz parte de uma série de elaborados *tableaux* que contêm uma significativa quantidade de humor negro. Uma possível interpretação para essa imagem é dada por Craig Burnett, segundo o qual,

“*The Stumbling Block*” é uma comédia sobre a vertiginosa liberdade oferecida pelos computadores. Ela sugere que o mundo material [...] não é infinitamente flexível. A fotografia é uma comédia surreal que flerta com a anarquia pictórica, apesar de manter a unidade da ação essencial para a visão de Wall.²¹ (BURNETT, 2005, p.49)

A questão da unidade é muito importante no trabalho de Jeff Wall. Apesar de uma fotomontagem consistir em vários fragmentos de imagem congregados, a imagem resultante tem que possuir uma unidade. A fotografia originada através da montagem deve ser plausível, para poder, assim, contar uma história, se relacionar com o espectador, e brincar com os limites entre o real e a ficção. Como diz Wall, “o cenário tem que ser plausível, mas não exato. Se é exato, é tedioso; se é implausível, é igualmente tedioso”²² (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.72). A cena que o espectador vê não é real, pois não ocorreu, mas é perfeitamente plausível, possível de ter ocorrido. Além de desconstruir a noção convencional do que é o real, essa imagem cria uma outra realidade: a realidade que estava presente na imaginação de Wall e que ganhou forma ao se materializar no formato de fotografia.

A partir da liberdade digital, aqui a fotografia é trabalhada como uma pintura onde é possível criar a ilusão do instantâneo e a co-existência de elementos que dificilmente seria viável no mundo real. Nem por isso há um tributo à ordem do fantástico, ao contrário, mesmo escancarando sua

²¹ Texto original: “‘The Stumbling Block’ – a comedy about the vertiginous freedom offered by computers. It suggests that the material world [...] is not infinitely plastic. The photograph is a surreal slapstick that flirts with pictorial anarchy, though it maintains the unity of action essential to Wall’s vision”.

²² Texto original: “The scenario needs to be plausible, not certain. If it’s certain, it’s dull; if it’s implausible, it’s equally dull”.

artificialidade pela ausência total de índices de imperfeição, a imagem exacerba plausibilidade. (ISHII, s.d., p.1)

A técnica utilizada por Jeff Wall consiste em fotografar cada elemento separadamente na rua e no estúdio, e depois, montá-los no *Photoshop*, um *software* de edição digital. Assim, cada fotografia que antes não se relacionava, agora passa a ter uma interação e a contar uma história.

Wall utiliza também o vídeo – outro meio artístico –, em algum de seus trabalhos, para ensaiar os atores e determinar suas posições. Como um diretor de cinema, ele os coordena, fazendo-os repetir a cena inúmeras vezes, até encontrar o movimento exato que deseja captar. O vídeo ajuda a estabelecer as relações entre o movimento dos atores e o *still* da fotografia. Ao olhar os personagens no vídeo, Wall consegue prever, de maneira mais certa, como esse movimento vai ser retratado na imagem parada.

Embora sua primeira montagem digital tenha sido realizada apenas em 1991, ele já havia conhecido essa tecnologia no início da década de 1980, porém a resolução das imagens era muito baixa e os computadores eram muito lentos. Ele esperou, então, sua modernização, para poder utilizar esse tipo de montagem em seus trabalhos. Quando isso ocorreu, o *Photoshop* se mostrou uma ferramenta eficiente na realização de composições fotográficas, através da técnica de “corte e colagem”, “do mesmo jeito que um pintor planeja, esboça e pinta novamente uma imagem”²³ (BURNETT, 2005, p.49).

A tecnologia digital trouxe também outro tipo de controle para Wall, ampliando as possibilidades de criação de suas cinematografias. Situações surreais podiam agora ser criadas com o simples uso do computador. Wall não precisaria mais depender da situação que ocorria no momento em que a câmera captava a imagem, podendo criar a

²³ Texto original: “[...] in the same way that a painter might plan, sketch, scrape and repaint a picture”.

cena desejada após a produção da fotografia. O *Photoshop* facilitou, então, a realização do trabalho que outros artistas já realizavam no laboratório.

No entanto, como Wall veio a perceber posteriormente, as novas possibilidades trazidas pelo computador não eram tão revolucionárias quanto pensava. “Quando eu comecei a trabalhar digitalmente, eu estava sob a ilusão de que o computador estava abrindo um mundo de espaços imaginários. Mas o cotidiano é um efeito especial. Não existe um lugar especial que seja imaginário” ²⁴ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.55). Essa afirmação de Wall nos revela mais uma faceta de seu trabalho. O extraordinário está presente no ordinário e, conseqüentemente, a ficção está incluída no real, sem necessitar de qualquer intervenção.

De acordo com Wall, “*The Stumbling Block*” é “uma forma de terapia disponível para qualquer um que, de alguma forma, precisa demonstrar – para ele mesmo ou para o público em geral – que não tem certeza para onde quer ir, ou está indo” ²⁵ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.52). O que se pode deduzir dessa afirmação é que a tecnologia permite que as pessoas hesitem, montando a realidade desejada, e que depois voltem atrás, se quiserem ou não estiverem satisfeitas com o resultado.

O título da imagem remete mais uma vez ao pensador René Girard, segundo o qual o “desejo mimético é um desejo baseado em um modelo” ²⁶ (BURNETT, 2005, p.52). Esse modelo é chamado por Girard de *stumbling block*²⁷, por ser um obstáculo e algo desejável, ao mesmo tempo. Dessa maneira, apesar da tecnologia ser uma forma de terapia que podemos vir a almejar, ela é também, paradoxalmente, o objeto que desejamos na falta de um desejo próprio.

²⁴ Texto original: “When I first started to work digitally, I was under the illusion that the computer was opening a world of imaginary spaces. But the everyday is a special effect. There’s no special space that is imaginary”.

²⁵ Texto original: “[...] a form of therapy available for anyone who somehow feels the need to demonstrate – either to themselves or to the public at large – the fact that they are not sure they want to go where they seem to be headed”.

²⁶ Texto original: “Mimetic desire [...] is desire based on a model”.

²⁷ A expressão “*stumbling block*” pode ser traduzida como algo que frustra o alcance de objetivos.

3.3 Narrativa fotográfica

*“Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)”*²⁸ (1992, fig. 4) foi a segunda fotomontagem que Jeff Wall realizou com o uso da tecnologia digital. Essa cinematografia, assim como a maioria de seus trabalhos, possui uma narrativa, uma história que é contada através da fotografia. No entanto, nessa imagem, a narrativa é mais explícita que em seus outros trabalhos.

Somente ao observarmos seu título, já sabemos uma grande parcela da história. *“Dead Troops Talk”* é, na imaginação de Wall, o que ocorreria após o extermínio de uma tropa na guerra do Afeganistão. Os personagens representados foram todos atingidos e estão, portanto, mortos. A foto mostra o momento em que eles estão acordando na vida após a morte, se perguntando o que haveria ocorrido.

Cada soldado reage à situação de maneira diferente. O homem na parte inferior esquerda da imagem está em pânico, enquanto o outro em frente a ele simplesmente contempla seu pânico, sem compartilhá-lo. O personagem principal da narrativa, segundo Wall (JEFF, 2005), é o soldado que está mais ferido, sem mãos e com a cabeça praticamente aberta, localizado no canto inferior direito da imagem (fig. 5). Ao acordar, ele tenta dizer algo urgentemente para seu capitão, que simplesmente olha para ele, sem expressar reação. O capitão, como também está morto, entra em uma nova dimensão, na qual ele não precisa responder, pois nada tem urgência. Ele simplesmente contempla o que está ocorrendo (BURNETT, 2005, p.63).

²⁸ O título dessa imagem pode ser traduzido como “Tropas Mortas Falam (uma visão depois de uma emboscada sofrida por uma Patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, Afeganistão, inverno de 1986)”.



Figura 4: Jeff Wall, **“Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)”**, transparência em *lightbox*, 229 x 417 cm, Edition of 2, 1992.



Figura 5: Jeff Wall, Detalhe de **“Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)”**, transparência em *lightbox*, 229 x 417 cm, Edition of 2, 1992.



Figura 6: Jeff Wall, Detalhe de **“Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)”**, transparência em *lightbox*, 229 x 417 cm, Edition of 2, 1992.

Como Wall não queria que a fotografia fosse séria demais, ele adicionou humor e o grotesco na imagem (JEFF, 2005). Os três personagens que estão se divertindo na parte central superior da figura são os palhaços da tropa (fig. 6).

Em qualquer grupo de treze homens, três pelo menos vão ser completos idiotas. Então, é provável que eles continuem idiotas mesmo após a morte. Por outro lado, é possível que eles não fossem idiotas, e só se tornaram depois que foram mortos. [...] Eles parecem estar dizendo: [...] “Eu estou mais morto que você! Olha o furo na minha cabeça!”²⁹ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.63)

No entanto, essa não é uma fotografia de comédia. Sua intenção não é entreter, mas ser sombria e contemplativa, como diz Wall (*apud* BURNETT, 2005, p.59).

O grotesco, que esteve presente no trabalho de Jeff Wall desde o início, é o que ele chama de “espectral”, ou seja, são fantasmas espectrais, personagens imaginários coexistindo com pessoas reais. O grotesco é o momento dessa coexistência. Dessa forma, em “*Dead Troops Talk*”, é criada uma situação fantasiosa a partir da coexistência grotesca entre elementos reais e imaginários. “Eu tinha que ter algo feio, idiota, grotesco e, de alguma forma, correto” (JEFF, 2005).

Quando essa cinematografia foi realizada, a guerra do Afeganistão estava em curso. Wall achava fascinante a idéia do diálogo entre os mortos. Ele decidiu, então, montar uma imagem cujo tema central seria “o que nós iríamos dizer sobre nossa morte se tivéssemos morrido por uma causa que não entendemos ou mesmo concordamos, mas que aceitamos e nos submetemos por sermos soldados?”³⁰ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.59).

²⁹ Texto original: “In any group of thirteen men, three at least are going to be complete fools. So it’s likely they would remain fools even after death. On the other hand, maybe they weren’t fools before and only became so once they were killed. [...] They seem to be saying [...] ‘I’m more dead than you! Look at the hole in my head!’”

³⁰ Texto original: “[...] what would we say if we could speak about our death having died for a cause that we might not understand or even agree with but which we would nevertheless accept as we accepted, acquiesced or submitted to being soldiers?”

Para tal, foi necessário um trabalho de aproximadamente seis anos. Wall fez rascunhos e desenhos, para prever com a imagem ia ficar, da mesma maneira que um pintor compõe sua pintura. Foram feitas pesquisas para elaborar um cenário verossímil, semelhante às montanhas do Afeganistão. Esse cenário foi construído em um enorme estúdio, onde também foram realizadas as fotografias dos personagens. Foi feita uma estrutura de madeira imitando as terras do Afeganistão, que depois foi coberta com terra e destroços. Cada soldado foi fotografado separadamente, para Wall poder se concentrar em cada personagem de uma vez (JEFF, 2005).

As fotografias resultantes desse processo foram escaneadas e depois montadas digitalmente para formar uma só imagem (JEFF, 2005). Com esse tipo de montagem, não se consegue ver as emendas entre os diversos fragmentos de imagem, o que cria uma ilusão de realismo perfeita. No entanto, apesar de ser plausível à primeira vista, a cena é fantasiosa ao extremo, o que acaba por revelar sua faceta fictícia.

Mesmo se não tivéssemos conhecimento da narrativa fantasiosa criada por Wall, seria impossível crer em uma imagem de soldados rindo, se divertindo e exibindo suas tripas logo após serem bombardeados. A estética dessa fotografia é verossímil, similar às imagens do fotojornalismo de guerra, mas a narrativa criada acaba quebrando com a sensação de realismo experimentada pelo espectador.

Apesar da guerra do Afeganistão estar ocorrendo na época em que Wall fez essa cinematografia, ele preferiu recriá-la no estúdio, dando sua própria interpretação para os fatos, do que ir até o local e fazer seu registro. Isso, obviamente, diz muito sobre o processo de criação do artista.

Segundo meu ponto de vista, é mais interessante olhar para a figura como uma representação, do que olhar para o acontecimento como um acontecimento. Os jornalistas estão interessados em passar o acontecimento para o leitor. Os artistas estão interessados em passar a representação do acontecimento para o espectador. (JEFF, 2005)

Wall acrescenta também, em outra entrevista (*apud* MACDONALD, 2005), que não fez “*Dead Troops Talk*” para comentar explicitamente sobre a guerra do Afeganistão, mas porque queria fazer uma fotografia sobre homens mortos conversando. Citar a guerra foi uma consequência.

Para transmitir a representação do acontecimento, foi criada então essa narrativa, que, por sua improbabilidade, não seria a mesma de uma fotografia jornalística, que pretende mostrar somente o real. “A narrativa é peça fundamental quando se trata de construir ficções, no sentido de elaborar uma ficção verossímil que, como vimos, é o mecanismo proposto para desvelar algum elemento da realidade” (EXPÓSITO, s.d., p.1).

No entanto, de acordo com Jeff Wall, essa narrativa não expressa, necessariamente, seu ponto de vista sobre o assunto. O que ocorre é a exploração de diversos pontos de vista possíveis acerca do tema.

Eu acho que a idéia de que o artista expressa um ponto de vista talvez não seja toda verdadeira. O verdadeiro dramaturgo se expressa através de várias máscaras, e ele não tem necessariamente um ponto de vista. Eu gosto da idéia de criar personagens que não expressam o meu ponto de vista, mas que simplesmente eu pude tornar visível. E, cada um desses personagens, eu espero, tem algum tipo de existência autônoma, independente do que eu penso. (JEFF, 2005)

Quando a cinematografia foi concluída, coincidentemente, a guerra do Afeganistão estava chegando ao fim, já bastante esquecida pela mídia. Ao invés de desencorajar Wall a publicar seu trabalho, isso acabou atraindo-o ainda mais. Pois, dessa maneira, ele iria ter mais liberdade para tratar dos elementos de jornalismo e história sobre a guerra, sem precisar se preocupar com datas e acontecimentos históricos (WALL *apud* MACDONALD, 2005).

3.4 Referência histórica

“*A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*”³¹ (1993, fig. 7), cinematografia também realizada com o uso da montagem digital, é uma referência explícita à gravura em madeira do artista japonês Katsushika Hokusai, intitulada “*A High Wind In Yeijiri*” (1831-1833, fig. 8). Característica importante no trabalho de Wall, a referência histórica está, mais uma vez, presente em sua cinematografia. A referência, normalmente feita a pintores clássicos como Manet e Caravaggio, agora aparece na forma de homenagem ao trabalho de Hokusai, como o próprio título da imagem dá a entender.

A figura de Hokusai – na qual um brusco vento perturba a calma dos personagens, fazendo folhas de papel levantar vôo – é, então, utilizada por Wall como inspiração para a realização de sua obra.

Quando eu estava fazendo “*A Sudden Gust of Wind*”, eu queria mostrar como o vento iria carregar os papéis. Hokusai já tinha resolvido alguns desses problemas. Se você analisar sua composição, você vai perceber que vários dos pedaços de papel coincidem com pontos muito importantes do retângulo. Ele compôs algo que passava a sensação de ser accidental. Não era accidental, mas ele sabia como fazer parecer dessa maneira.³² (REVOLVER, 2004)

Wall queria transmitir, em “*A Sudden Gust of Wind*”, a mesma sensação que teve ao ver a gravura de Hokusai. A imagem parecia uma cena cotidiana, captada pelo acaso; ela possuía uma verdade, apesar de ter sido construída pelo artista. Para isso, desenvolveu uma técnica específica para fazer as folhas ao vento parecerem reais e naturais, além de combinar com o movimento dos personagens. Como ele próprio explica,

³¹ O título dessa imagem pode ser traduzido como “Uma súbita rajada de vento (baseado em Hokusai)”.

³² Texto original: “When I was making ‘A Sudden Gust of Wind’ I knew I wanted to show how the air would carry the papers. Hokusai had already solved some of those problems. If you analyze his composition, you realize that many of the little pieces of paper coincided with very important points on the rectangle. He composed something that had a feel of the accidental. It was not accidental, but he knew how to make it look that way”.



Figura 7: Jeff Wall, “A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)”, transparência em *lightbox*, 229 x 377 cm, Tate, 1993.



Figura 8: Katsushika Hokusai, “A High Wind in Yeijiri”, gravura em cores, 26 x 37 cm, The British Museum, London, 1831-1833.

Eu pensei que a única maneira de conseguir isso era criar várias situações possíveis; criar muito movimento, para poder ter muito material para editar. Então, nós criamos um jeito com o qual muitas folhas de papel poderiam ser movidas no ar, e depois tentamos imaginar o retângulo e a corrente de ar invisível se movendo em três dimensões. [...] Eu simplesmente trabalhei muito nisso e tentei compor. Não tem um guia, só um sentimento, uma sensação do real, de como as coisas são ou serão.³³ (REVOLVER, 2004)

No entanto, apesar de se basear na imagem de Hokusai, Wall dá outra interpretação a ela. A cena se torna contemporânea com a substituição da paisagem bucólica do Monte Fiji por postes e prédios, símbolos da modernidade e urbanização. O chapéu voador possui a mesma importância nas duas imagens, porém o homem que o perdeu já não parece tão preocupado com fato, parecendo, na realidade, deslumbrado (ISHII, s.d., p.1). O vento possui uma dualidade, perturbando e deslumbrando, ao mesmo tempo, os personagens.

Criada a partir da junção de mais de cem fotografias, essa cinematografia é uma reflexão sobre a inevitabilidade do mundo material (BURNETT, 2005, p.52). Os papéis, que pertenciam ao personagem da esquerda, subitamente escapam, levados pela imprevisibilidade do vento e do clima. Todos os personagens são visivelmente abalados pela súbita ventania, cada um reagindo à sua maneira.

A tecnologia do computador facilita o rompimento com a força da gravidade, fazendo os papéis voarem mais alto e formando uma composição harmônica na foto. No entanto, essa imagem serve também para lembrar que o virtual não pode romper completamente com a realidade. De acordo com Wall, “a liberdade intoxicante do computador é uma ilusão”³⁴ (BURNETT, 2005, p.52). Por mais que seja utilizada a

³³ Texto original: “I thought that the only way to achieve that was to first create chance situations, to create a lot of movement and then just have a lot of material to edit. So we created a way a lot of paper could be moved in the air and then tried to think of both the rectangle and the invisible air current in three dimensions. [...] I just worked hard on it and tried to compose. There is no guide. It’s just a feeling, a sense of the real, how things really are or should be”.

³⁴ Texto original: “[...] the intoxicating freedom of computers is an illusion”.

fotomontagem digital, suas cinematografias acabam por possuir um traço do real, uma “indicialidade” que estará sempre presente.

Enquanto em “*Stumbling Block*” e em “*Dead Troops Talk*” a imagem criada transmitia uma sensação fantasiosa ao espectador, “*A Sudden Gust of Wind*” passa uma situação completamente verossímil. O espectador não duvida da situação retratada, até descobrir que essa cinematografia foi criada através do uso da fotomontagem.

No entanto, apesar de ser extremamente realista, essa imagem contém uma imperfeição, segundo Jeff Wall. Em “*A Sudden Gust of Wind*”, a atração é o céu, no qual os papéis estão voando. A linha do horizonte tem que passar pelo céu, o que faz uma interrupção brusca – uma linha preta interrompendo o bonito e claro céu. Porém, para Wall, “um momento de feiúra é sempre importante”. Ele diz que aprendeu, por essa razão, a gostar das limitações do material: “a gente precisa delas” (JEFF, 2005).

3.5 Complexo processo de produção

“*The Flooded Grave*”³⁵ (1998-2000, fig. 9) é uma fotomontagem que demorou dois anos para ser realizada, devido ao seu longo e complexo processo de produção. A imagem mostra um cemitério no qual um túmulo está inundado, como seu título já diz. No entanto, a inundação, que normalmente seria causada pela água da chuva, possui uma característica um tanto peculiar. Ao se observar melhor, percebe-se que o túmulo está repleto de plantas e animais marinhos (fig. 10), o que causa estranheza e curiosidade no espectador.

Para a realiza  o desse trabalho, Jeff Wall teve que fazer uma combina  o de diversas fotografias externas e de est  dio, além de uma pesquisa sobre os animais

³⁵ O título dessa imagem pode ser traduzido como “O túmulo inundado”.



Figura 9: Jeff Wall, **“The Flooded Grave”**, transparência em *lightbox*, 228,6 x 282 cm, Edition of 2, 1998-2000.



Figura 10: Jeff Wall, Detalhe de **“The Flooded Grave”**, transparência em *lightbox*, 228,6 x 282 cm, Edition of 2, 1998-2000.

marinhos da costa de Vancouver (Canadá). A cova que se encontra em primeiro plano foi fotografada em um cemitério, enquanto a paisagem ao fundo pertence a outro cemitério local. Depois de o túmulo ter sido cavado, foi feito um molde do buraco, para ser reproduzido no estúdio de Wall. A imagem dos seres marinhos que estão dentro do túmulo foi realizada separadamente do resto da cena, utilizando o molde criado no estúdio. Após a conclusão da fotografia dos animais aquáticos, ela foi integrada às imagens dos cemitérios através da montagem digital (BURNETT, 2005, p.104).

Como em *“Dead Troops Talk”*, a imagem representa uma alucinação relacionada à morte. Porém, nesse caso, a cena não contém personagens. É somente a imaginação de alguém que, em uma visita ao cemitério, visualizou uma cova repleta de vida, quando, paradoxalmente, as covas essencialmente representam a morte.

Wall queria que a imagem representasse bem a vida local e cotidiana da região, por isso, trabalhou com oceanógrafos para delimitar os seres aquáticos que estariam dentro do aquário. Somente deveria haver seres típicos da costa de Vancouver, para assim ser criado, segundo ele, um “instantâneo fotográfico da vida cotidiana embaixo d’água”³⁶ (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.108).

Paradoxalmente, por ser uma fotomontagem, essa cinematografia não pode ser um instantâneo, já que montagens necessitam de tempo para ser realizadas. Wall fala justamente sobre isso neste texto de 1992:

As imagens recentes que venho fazendo são basicamente fotomontagens, nas quais o computador torna as costuras e os recortes invisíveis. Eu senti que poderia usar a habilidade de apagar as costuras dos elementos para reconstituir, sinteticamente, um espaço pictórico tradicional. Esse é um uso pouco comum da montagem, pelo menos no contexto da arte modernista. A montagem foi uma técnica fundamentalmente empenhada em quebrar o espaço pictórico tradicional e o senso de unidade de uma imagem baseada nesse espaço. Fora do modernismo, evidentemente, a montagem foi usada para dar continuidade à idéia tradicional da ilusão espacial, particularmente no cinema. Eu vejo meu trabalho como uma posição intermediária entre

³⁶ Texto original: “[...] a snapshot of everyday life at a certain depth of sea water”.

essas duas visões, usando experimentações com a montagem para recriar um espaço pictórico que se assemelha a uma construção tradicional. Eu sinto que, em geral, eu tenho uma relação experimental com a construção tradicional, e penso meu trabalho como sendo um tipo de “tradicionalismo experimental”.³⁷ (WALL, 1992)

Apesar de não estar falando especificamente de *“The Flooded Grave”*, já que o texto foi feito antes da realização dessa obra, Wall descreve características muito importantes de suas fotomontagens que estão presentes nesta cinematografia. A primeira delas é a plausibilidade do cenário montado, que apesar de ter sido gerado com a junção de diversas fotografias, passa uma sensação de realismo para o espectador. No entanto, apesar de ser plausível, a cena é extremamente improvável de ocorrer. Embora a paisagem esteja apresentada nos moldes convencionais do realismo, a imagem causa também um estranhamento, por conter vida no interior de uma cova. Por mais convencional que seja o espaço pictórico dessa cinematografia, ela sempre conterá algo fantasioso, por quebrar as convenções do pensamento humano, que usualmente não imaginaria animais marinhos convivendo em um cemitério, a não ser em uma alucinação.

O segundo aspecto descrito é o tradicionalismo das imagens criadas por Wall, uma característica pouco usual para o trabalho de um artista contemporâneo. Apesar de trabalhar com fotomontagens, ele sempre procura respeitar o espaço pictórico tradicional das fotografias, ao contrário do que é feito pela maioria dos artistas modernistas, que, como ele próprio diz, utilizam a montagem para romper com a noção

³⁷ Texto original: “The recent pictures that I have been making are basically photomontages whose seams and cuts-outs the computer make invisible. I felt that I could use the ability to erase the suturing of the elements to reconstitute, synthetically, a traditional pictorial space. That is an unusual use of montage, at least in the context of modernist art. Montage has been a technique fundamentally devoted to the breaking up of traditional pictorial space, and the sense of unity of an image based on that space. Outside of modernism, of course, the montage has been used to continue traditional idea of spatial illusionism, particularly in the cinema. I see my work as taking a position midway between these two outlooks and using experiments in montage to remake a pictorial space which resembles a traditional construction. I feel in general I have an experimental relation to traditional construction, and I have thought about my work as a kind of ‘experimental traditionalism’”

tradicional de unidade. Essa característica de seu trabalho acaba fazendo uma relação maior de suas obras com as montagens realizadas por cineastas, do que com aquelas feitas por fotógrafos. Nos filmes, a montagem é um artifício essencial para a construção da narrativa, fornecendo um senso de unidade à história apresentada. E é exatamente isso que Wall faz em suas cinematografias. Ele usa a montagem para compor a narrativa que imaginou; e, ao juntar as imagens fragmentadas que foram realizadas separadamente, esses fragmentos ganham uma unidade, um contexto e uma história, fazendo, assim, sentido para o espectador.

O experimentalismo, outra característica essencial ao trabalho de Jeff Wall, seria supostamente oposto ao tradicionalismo em que ele realiza suas imagens. No entanto, Wall consegue aliar essas duas vertentes na criação de suas obras. A experimentação está presente nos métodos de criação utilizados para problematizar a relação entre fotografia e arte, e também nos suportes e meios diferenciados de suas cinematografias. Somente o fato de a imagem ter sido exposta dentro de um *lightbox* já quebra com o padrão tradicional das exposições fotográficas, que, normalmente, contêm imagens impressas em papel fotográfico, e não em formato de transparências. A própria fotomontagem caracteriza também um experimentalismo, ao romper com as características pictóricas tradicionais da imagem, que usualmente contêm uma unidade por serem únicas e não montadas.

O tradicionalismo e o experimentalismo convivem harmonicamente em suas obras, convidando o espectador a refletir sobre essa relação. E essas características estão também presentes em “*The Flooded Grave*”. De acordo com Wall, todos os elementos que compõem essa imagem são igualmente importantes. Ao observar essa cinematografia, as pessoas têm a tendência de olhar para a água; porém os urubus, as mangueiras, os homens, as árvores etc., todos possuem a mesma importância na

composição pictórica da imagem. Não são somente os seres aquáticos que estão vivos no cemitério; todos os elementos possuem vida própria (WALL *apud* BURNETT, 2005, p.105).

Os homens que estão localizados no fundo da imagem, quase imperceptíveis, vestidos de amarelo e de azul, têm a mesma importância do ecossistema marinho que está em primeiro plano, por exemplo. A função deles é sugar com a mangueira a água da chuva que acumula nos buracos, o que faria com que toda a diversidade de seres seja também sugada. Dessa forma, a efemeridade também é representada nessa imagem, já que após a realização dessa função, essa cena, da maneira que a vimos, não existirá mais.

3.6 O texto vira imagem

A cinematografia “*After ‘Invisible Man’ by Ralph Ellison, the Prologue*”³⁸ (1999-2001, fig. 11) foi criada a partir de um livro que Jeff Wall conhecia há um tempo. O livro, como o título da imagem já informa, chama-se “*Invisible Man*” e foi escrito por Ralph Ellison. Para a confecção dessa cinematografia, Wall viajou para o Harlem (Nova York, Estados Unidos), onde se passa a narrativa, para fazer uma pesquisa de campo. Ele fotografou em torno de uma dúzia de porões no local “para garantir a autenticidade histórica de cada detalhe”³⁹ (BURNETT, 2005, p.95). Ao retornar a Vancouver, Wall construiu, com a ajuda de seus assistentes, o cenário do *tableau* em seu estúdio. No entanto, apesar da autenticidade histórica que Wall quis trazer à sua imagem, a cena claramente reflete o universo ficcional de um personagem criado.

³⁸ O título dessa imagem pode ser traduzido como “Baseado em ‘Homem Invisível’, de Ralph Ellison, o Prólogo”.

³⁹ Texto original: “[...] in order to ensure the historical authenticity of every detail”.



Figura 11: Jeff Wall, “**After ‘Invisible Man’, by Ralph Ellison, the Prologue**”, transparência em *lightbox*, 174 x 250,5 cm, Edition of 2, 1999-2001.

“*Invisible Man*” é um romance narrado em primeira pessoa pelo personagem principal, um negro norte-americano que vive, temporariamente, no esquecido porão de um prédio habitado exclusivamente por pessoas de cor branca. O título do romance se deve ao sentimento de invisibilidade que o personagem principal possui perante os brancos que vivem ao seu redor. Jeff Wall se baseou no prólogo do livro – cujos acontecimentos se passam depois da história propriamente dita – para a realização de sua cinematografia (FRIED, 2008, p.44).

O porão reflete o estado de espírito do personagem. É um ambiente fechado, sem janelas, exclusivamente iluminado por centenas de lâmpadas instaladas pelo próprio personagem. Segundo ele, as lâmpadas estão diretamente relacionadas com seu sentimento de invisibilidade. O homem usa a luz para dar sentido à sua existência “invisível”. Essa situação pode ser observada em um trecho da narrativa, transcrita no livro de Michael Fried, “*Why Photography Matters as Art as Never Before*”:

Meu buraco é aconchegante e cheio de luz. [...] No meu buraco no porão têm exatamente 1369 lâmpadas. Eu conectei todas elas. [...] Talvez você ache estranho que um homem invisível precise de luz, deseje luz, ame luz. Mas, talvez, seja exatamente porque eu *sou* invisível. A luz confirma a minha realidade, faz nascer a minha forma... Sem luz, eu não sou somente invisível, sou sem forma também [...].⁴⁰ (ELLISON *apud* FRIED, 2008, p.44, grifo do autor)

A luz é, então, o que torna possível a existência física do personagem perante os olhos humanos. Apesar de se sentir invisível emocionalmente, a luz possibilita que ele possua uma forma e que, de certa maneira, passe a existir perante a visão dos homens. Essa relação está presente também na criação da imagem fotográfica. Assim como o personagem, a fotografia só existe por causa da luz. Ela se origina da luz que penetra na

⁴⁰ Texto original: “My hole is warm and full of light. [...] In my hole in the basement there are exactly 1,369 lights. I’ve wired the entire ceiling [...] Perhaps you’ll think it strange that an invisible man should need light, desire light, love light. But maybe it is exactly because I *am* invisible. Light confirms my reality, gives birth to my form... Without light I am not only invisible, but formless as well [...]”.

objetiva da câmera, fixando a imagem sobre o negativo ou o sensor digital. Sem luz não há fotografia, não há imagem e não há visão.

E é exatamente por isso que o personagem afirma que “nada, tempestade ou enchente, deve atrapalhar nossa necessidade de luz, cada vez mais brilhante. A verdade é a luz e a luz é a verdade”⁴¹ (ELLISON *apud* FRIED, 2008, p.44). Essa última frase, aliás, se relaciona à metáfora popular da luz como o nascimento de uma idéia (BURNETT, 2005, p.95). Da luz, se originariam as idéias do personagem principal e o pensamento que o levaria à suposta verdade.

Assim como o porão, a fotografia de Jeff Wall reflete o estado de espírito do personagem. O cenário foi criado meticulosamente a fim de retratar fielmente a história do livro, fazendo o personagem ganhar vida e forma através da imagem. O fato de Wall fazer uma pesquisa de campo para representar fidedignamente a vida de um personagem fictício acaba revelando que essa fotografia possui uma precisão realista na história fictícia. Dessa forma, o real acaba se encontrando dentro da ficção.

3.7 A vida dentro da fotografia

Em “*A view from an Apartment*”⁴² (2004-2005, fig. 12), Jeff Wall retrata uma cena cotidiana no apartamento de uma jovem canadense. A cena, no entanto, como a maioria de suas cinematografias, é um limiar entre o habitual e a encenação. Apesar de ser uma cena supostamente banal, a personagem principal da imagem é uma atriz contratada por Wall para aparecer como moradora daquele apartamento.

Wall explica seu processo de criação em entrevista a Sheena Wagstaff, em 2005:

⁴¹ Texto original: “Nothing, storm or flood, must get in the way of our need for light and ever more and brighter light. The truth is the light and light is the truth”.

⁴² O título dessa imagem pode ser traduzido como “Uma vista de um apartamento”.



Figura 12: Jeff Wall, “A view from an Apartment”, transparência em *lightbox*, 167 x 244 cm, Edition of 2, 2004-2005.

“A view from an Apartment” surgiu, eu acho, quando percebi que a maioria dos interiores que fotografei são muito fechados [...]. Eu não gosto de me repetir, então, resolvi fazer um interior aberto, que incluía um exterior. Comecei então a procurar e encontrei esse apartamento. Tinha que ter algo se passando dentro dele; poderia ser qualquer coisa. Eu o visitei brevemente antes dos antigos moradores se mudarem. Eles eram um simpático jovem casal, o que me fez pensar que era um pena eles estarem se mudando, pois poderia fotografá-los do jeito que estavam, que ficaria bom. [...] Encontrei uma jovem menina para começar e perguntei a ela se queria ser solteira ou parte de um casal. Ela respondeu que preferia ser solteira e foi isso. Ela mobiliou o apartamento como se fosse dela, em um período de três ou quatro meses.⁴³ (WALL *apud* WAGSTAFF, 2005)

Apesar da atriz não ter realmente se mudado para o apartamento, Wall a encorajou a passar o máximo de tempo possível naquele local, para ela poder se familiarizar com o espaço (FRIED, 2008, p.57). A atriz acabou, então, fazendo parte do processo de criação da imagem, já que foi ela quem mobiliou o apartamento, dando vida a esse pequeno espaço e aos acontecimentos que se passam dentro dele. Todos os objetos que se encontram na imagem foram colocados lá pela personagem que habita a fotografia, de maneira, ao mesmo tempo, premeditada e casual.

A personagem criou uma ligação com aquele apartamento e acabou, assim, construindo uma vida dentro da fotografia que Wall construiu para ela. Ao mesmo tempo em que a imagem é uma encenação, com a criação de um cenário e a participação de duas atrizes – uma principal e outra coadjuvante –, ela é também o retrato do que foi a vida dessas atrizes durante o período em que trabalharam para Wall. É a mistura do documento fotográfico com a criação do artista.

Assim como em “*The Flooded Grave*” e em diversas outras fotografias de Wall, cada elemento presente possui grande importância na composição da imagem.

⁴³ Texto original: “‘A view from an Apartment’ began, I think, by the recognition that most of the interiors I’ve photographed were quite closed in [...]. I don’t like to repeat myself so I wanted to do an interior that was open, that included an outside. So I began looking for one and found this apartment. Once I got it, I had to have something taking place inside, and that could be just about anything, I visited it shortly before the previous tenants moved out. They were a nice young couple and I thought well, too bad they’re moving. I could just photograph them the way they are, that would be fine. [...] I found a young woman to start off and asked her if she wanted to be single or attached to a partner. She said single, so that was that. She furnished the place as if it were hers over a period of three or four months”.

Eu gosto da idéia de que a imagem como um todo reconcilia e unifica os elementos que estão dentro dela e, então, atinge o que julgamos ser uma boa imagem. Mas não pode atingir bem demais, senão algo nesses elementos é enfraquecido.⁴⁴ (WALL *apud* WAGSTAFF, 2005)

Ou seja, cada elemento tem que possuir uma harmonia na composição, sem se sobressair ou se esconder demasiadamente, para, assim, a imagem ganhar uma unidade pictórica. Dessa forma, a garrafa de água que está aos pés da atriz coadjuvante possui tanta importância para a composição quanto o ferro de passar roupas que a personagem principal estava supostamente utilizando. A bagunça que está em cima da mesa de centro é essencial para a composição da narrativa, assim como a cesta de roupas para a qual a atriz principal se dirige. E assim sucessivamente.

Como todos os outros objetos, as janelas também são elementos essenciais na composição da imagem. Ao se observar o título da fotografia, “*A view from an Apartment*”, a primeira coisa que vem em mente é a vista da janela principal, que retrata a zona portuária de Vancouver. No entanto, o título da imagem é, de certa forma, ambíguo. Ele pode estar se referindo à vista do apartamento que pode ser vislumbrada pela janela ou então à visão que o espectador da imagem tem do apartamento. É como se o espectador estivesse dentro da imagem, dentro do apartamento, observando a vida dessas duas mulheres. Dessa forma, caberia a cada um encontrar a sua própria interpretação e a sua própria experiência da imagem observada.

A janela acaba remetendo também a uma antiga metáfora utilizada para se referir às fotografias e às pinturas, a chamada “metáfora da janela”. Com origem na Renascença, “ela concebe o quadro como uma janela através da qual um observador parado observa uma cena no exterior” (CICERO, 2008, p.43). “*A view from an Apartment*” seria, segundo esse pensamento, uma janela para o espectador observar a

⁴⁴ Texto original: “I like the idea that the picture as a whole reconciles and unifies the elements that have gone into it, and therefore succeeds in being what we judge to be a good picture. But it can't succeed too well, or something of those elements is weakened”.

cena que se passa dentro do apartamento. No entanto, devido às proporções da cinematografia e à sensação de realismo passada por ela, o espectador acaba se sentindo dentro da imagem, o que transformaria a janela em uma porta para o espectador entrar na cena.

De acordo com Wall, as fotografias são dialéticas entre profundidade e achatamento (JEFF, 2005). Ao mesmo tempo em que a fotografia é um meio plano, em duas dimensões, ela mostra também uma imagem que possui uma profundidade. Então, mesmo que o espectador saiba que aquela imagem é achatada e plana, ele consegue vê-la como se a cena estivesse ocorrendo na sua frente, em três dimensões.

Outra característica que aumenta a sensação de realismo dessa cinematografia é o fato das duas personagens estarem entretidas em seus afazeres, não notando, aparentemente, a presença da câmera e do fotógrafo. Elas realizam atividades cotidianas em um cenário típico de um apartamento jovem, sem se importarem com o que ocorre ao seu redor. Esse recurso permite a identificação do espectador com o instante fotográfico, transmitindo a sensação de que um momento cotidiano na vida dessas jovens foi simplesmente “congelado” no tempo. No entanto, como se sabe, a imagem foi encenada e montada, o que transformaria a cena em uma ficção de aparência realista.

4 CONCLUSÃO

Como pudemos observar ao longo do trabalho, Jeff Wall é uma mistura de artista contemporâneo e clássico que utiliza a fotografia como suporte para a realização de suas obras. Sua forte relação com o meio das artes e com a experimentação, aliada à sua formação clássica e tradicional, tornou suas obras fundamentais para a consolidação da fotografia como uma forma de arte na contemporaneidade.

Ao dialogar diretamente com a questão do realismo na fotografia, Wall acaba, de certa forma, rompendo com as fronteiras entre o real e a ficção de uma maneira anteriormente inimaginável. Com suas fotomontagens de estética realista, ele questiona os parâmetros tradicionais da representação estética, ao mesmo tempo em que se insere também nesses padrões. É uma relação que, apesar de ser paradoxal, convive harmoniosamente em suas obras.

A arte contemporânea, na qual se inclui Jeff Wall, ao mesmo tempo em que desconstrói a noção clássica de realismo presente até hoje no senso comum, constrói novas relações para serem discutidas. Essa pesquisa, portanto, não termina aqui. Há inúmeras conexões que ainda podem ser feitas entre fotografia e arte, e entre realismo e ficção, principalmente porque a arte contemporânea ainda está em construção, sendo um processo em formação.

A análise realizada nessa monografia, como já foi dito anteriormente, é somente uma das possíveis interpretações para as cinematografias de Wall. Seu trabalho é múltiplo e em cada imagem convivem elementos que podem levar a diversas experiências por parte do espectador. A intenção dessa análise não foi de reduzir o significado das imagens de Wall, e sim de abrir espaço para outras possíveis discussões sobre seu trabalho e sobre as questões fotográficas e artísticas contidas em sua obra.

REFERÊNCIAS

BELLOUR, Raymond. **A Dupla Hélice**. In: PARENTE, André. (org.) **A Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURNETT, Craig. **Jeff Wall**. London: Tate Publishing, 2005.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea. **Studium**, Unicamp, São Paulo, n. 27, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/27/01.html>> Acesso em: 31 mai. 2009.

CICERO, Antonio. **David Hockney: Sobre Pearlblossom Hwy**. In: MAMMÌ, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). **8 X Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.16, n. 2, p. 131-173, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a05v16n2.pdf>> Acesso em: 19 mai. 2009.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

EXPÓSITO, Alberto Martín. O tempo suspenso. Fotografia e relato. **Studium**, Unicamp, São Paulo, n. 16, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/5.html>> Acesso em: 31 mai. 2009.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

FRIZOT, Michel. **The Transparent Medium: From industrial product to the Salon des Beaux-Arts.** In: **New History of Photography.** Köln: Könemann, 1998.

GONÇALVES, Sandra. Do erro de paralaxe à irreabilidade cotidiana. **Logos: Comunicação e Universidade**, UERJ, Rio de Janeiro, n. 18, p. 86-109, 1º sem. 2003. Disponível em: <<http://www.logos.uerj.br/PDFS/anteriores/logos18.pdf#page=85>> Acesso em: 18 jun. 2009.

ISHII, Regiane. **As fotografias de Jeff Wall: o dia-a-dia é um efeito especial.** [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1197>> Acesso em: 20 mar. 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do Real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JEFF Wall. Diretor: Jean-Pierre Krief. In: **CONTACTS, Vol. 2: The Renewal of Contemporary Photography: The world's greatest photographers reveal the secrets behind their images.** Diretor: Jean-Pierre Krief *et al.* Paris: Arte Video, 2005. 143 min.

MACDONALD, Gordon. Entrevista com Jeff Wall. **Photoworks**, London, n. 5, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>> Acesso em: 31 mai. 2009.

PAVAN, Margot. **Fotomontagem e pintura pré-rafaelista.** In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: Usos e Funções No Século XIX.** São Paulo: EDUSP, 2008.

REVOLVER. Interview Jeff Wall. **Revolver**, Germany, n. 10, p. 133-114, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>>. Acesso em: 01 jun. 2009.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography After Art Photography.** In: WALLIS, Brian. **Art after Modernism: Rethinking Representation.** New York: New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, 1991.

WAGSTAFF, Sheena. Beyond The Threshold. **TATE ETC.**, London, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue4/inthestudio4.htm>> Acesso em: 05 mai. 2009.

WALL, Jeff. **Jeff Wall: Selected Essays and Interviews**. New York: The Museum of Modern Art, 2007. Disponível em:
<<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>> Acesso em: 31 mai. 2009.

WALL, Jeff. Sem título. *In: L'Ère binaire: nouvelles interactions*. Brussels: Musée Communal d'Ixelles, 1992. Disponível em:
<<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>> Acesso em: 31 mai. 2009.

WEAVER, Mike. **Artistic Aspirations: The lure of fine art**. *In: FRIZOT, Michel (org.). New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

WEEKS, Gabriela. **O “extra-ordinário”: House de Rachel Whiteread e Landscapes de Jeff Wall**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.